Die Gedankenlyrik.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

vorgelegt von

Panait Stanciov-Cerna.

Halle a. S.
Buchdruckerei von Heinrich John.
1913.

Angenommen von der II. Sektion auf Grund der Gutachten der Herren

Volkelt und Spranger

Leipzig, den 1. März 1913.

Der Procancellar.
Le Blanc.

809.1
C 335g.

Herrn Titu Maiorescu.

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/diegedankenlyrik00cern

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

1. Einleitendes. Das Material der Dichtkunst. Die Phantasiegebilde als Verkörperung des poetischen Gehalts. Verkörperung im weitesten Sinne des Wortes 7

2. Der poetische Gedanke. Denken und Schauen. Das stimmungsmäßige des poetischen Denkens. Deutliche und bestimmte Lebens- und Weltbetrachtung. Das Didaktische. Das Allgemeine und das Subjektive in der Wissenschaft und Poesie 13

3. Die logischen Elemente in der Gedankendichtung. Vorstellung und Begriff. Definition. Räsonnement. Das poetische Motivieren durch Bilder. Verwickeltere Gedankengänge 31

4. Schwierigkeiten beim Hervorbringen und Genießen einer Gedankendichtung. Schwierigkeiten, die in dem Ausgangspunkt der Dichtung liegen. Schwierigkeiten, die aus dem Inhalt selbst herrühren. 39

5. Allgemeines über Rhythmus. Der innere Rhythmus. Das Rhythmisch-Musikalische im Verhältnis zu anderen Arten von Bewegungs- und Klangempfindungen. Der innere Rhythmus und das optisch-motorische Bild. Echte und unechte Dichtung 49

6. Gedanke und Gefühl: Bemerkungen über ihr Verhältnis in der Gedankendichtung. Der Gedanke als Anschauungs- und Einfühlungsmittel — als aktive poetische Kraft — als Wirkung und Synthese von poetischen Werten. Der Kontrast zwischen Gedanke und Situation. Parallelismus zwischen Gedanke und Gefühl 61

7. Veranschaulichung und Verlebendigung. Das Phantasiesehen und das bloße Wissen von einem Gegenstand. Th. Meyer. Die Immanenz des Seelischen im Sinnlichen. Das Auflösen des Gedankenhaften im Bildlichen 74

8. Die Einfühlung in der Gedankenlyrik. Das Bild. Das eingeleitete Bild. Verschiedene Arten von Gleichnissen. Die Funktion derselben 88

9. Die verschiedenen Grade der Verkörperung des Gehalts. Die totale Verkörperung ohne und mit Betonung des Gedankens. Die kausale Verkörperung. Die assoziative Verknüpfung zwischen Anschauung und Gedanke. Das Fehlen einer Phantasiegrundanschauung. Das rein Gedankliche. Die Verinnerlichung 100

I. Einleitendes.

Jedes Kunstwerk wurzelt in einem Bildungstrieb, der jedem geistigen Wesen mehr oder weniger eigen ist. Dieser kann nun in manchen Exemplaren der Menschheit eine solche Kraft erreichen, daß diese instinktiv nach einem Ausdrucksmittel greifen, um das, was sich ihrem Inneren offenbart hat, festzuhalten und objektiv zu verwirklichen. Sie befreien sich von dem seligschweren Druck des noch ungeborenen Schönen, indem sie ihm Form und selbständige Existenz verleihen. Man möchte fast glauben, daß ein ewiges Sollen auch in dem freien Reich der Schönheit waltet; und dies Gesetz ist es, welches dem Genie den ausschließlichen Genuß verbietet und ihm keine Ruhe gönnt, bis es aus seinem inneren Reichtum ein äußeres, allgemeines Gut gemacht hat.

Seine relativ selbständige Existenz erfährt das Kunstwerk durch die Überführung eines seelischen Gehalts in ein äußeres, konkretes Material. Für den Dichter gilt die Sprache als ein solches Material. Nun ist die Sprache der Dichtung verschiedenartig aufgefaßt worden. Für Lessing ist sie ein System von artikulierten Tönen in der Zeit; für Fr. Vischer ein bloßes „Vehikel", durch welches der Dichter dem aufnehmenden Bewußtsein seine inneren Bilder zuführt; für andere dagegen ein quasi-abstraktes Gebilde, das eine wesentliche Bedeutung für die Dichtkunst hat, und dergleichen mehr. Eine jede dieser Behauptungen will, ausgehend von ihrer eigentümlichen Auffassung der Sprache, den Charakter der Dichtkunst bestimmen, ihr Gesetze und Schranken vorschreiben. So einseitig und übertrieben auch diese Ansichten im großen Ganzen sein mögen, so hat doch fast jede etwas Wahres für sich. Die Wahrheit aber liegt in der Mitte, indem sie das Zutreffende an diesen Ansichten herausgreift und zu einem richtigen, umfassenden Standpunkt vereinigt.

Der Dichter verwendet alle Eigenschaften des Wortes und der Wortverbindungen. Das Leben, das er festhalten und in die Hülle der Sprache kleiden will, ist reich, mannigfaltig, allumfassend und interessiert unser ganzes sinnliches und geistiges

Wesen. Um alle Saiten der menschlichen Empfindsamkeit und Geistigkeit in Schwingung zu versetzen, nützt der Dichter sein Werkzeug nach allen Richtungen aus.

Das Wort wirkt direkt auf unser äußeres oder auch inneres Gehör. Als Klang, Rhythmus, Stimmfall usw. macht es die äußere Hülle, die sinnliche Grundlage der Dichtung aus. Diese äußere Form ist nicht leer, bedeutungslos, sondern sie trägt und versinnlicht bei den wahren Dichtern, besonders bei den Lyrikern, eine Fülle eigenartiger, feiner Stimmungen, die den großen Strom von Gefühlen und Gedanken begleiten, bereichern und nüanzieren. Nun ist diese musikähnliche Funktion des Wortes bei weitem nicht der wesenhafte Kern der Dichtung, wie es manche moderne Dichter behaupten; dennoch gehört sie zu den Hauptmitteln, wodurch wenigstens die lyrische Gattung ihre eigenartige Prägung erhält und ihre besten Wirkungen hervorruft. Es ist augenscheinlich der Mangel an Wortharmonie und rhythmischer Grazie, was uns den Genuß so vieler, in anderen Beziehungen vorzüglicher Dichtungen eines Hebbel und stellenweise sogar eines Gottfried Keller beeinträchtigt. Und wenn manche Kritiker Shelley als Lyriker sogar über Byron stellen wollen, so muß die Erklärung dafür in erster Linie in der wunderbaren Musik der Shelley'schen Lieder gesucht werden [1]).

Dennoch darf man die Bedeutung des Klanges und der ihm verwandten Elemente für die Dichtung nicht überschätzen. Andere Seiten der dichterischen Sprache sind ihnen weit überlegen, weil sie es erst möglich machen, daß die Dichtung eine totale Kunst sei. Das Wort ist von einem gewissen Sinn untrennbar, der den Niederschlag bildet aus dem ganzen geistigen Leben eines Volkes. Diese ererbte, innerhalb einer Nation allgemein verbreitete Wortvorstellung ist das zweite und in seinen Ausbildungen das hauptsächlichste Element, das dem Dichter als rohes Material vorliegt und das er zu seinen Zwecken verwendet. Der Dichter begnügt sich nicht mit der einfachen Benutzung dieses vorgefundenen Wortschatzes, sondern er befruchtet, erneuert und bereichert ihn. Der Dilettant aber begnügt sich, wenn er die in den Worten selbst vorhandene, von den großen Dichtern hineingetragene Poesie ausbeutet. Seine Kunst reicht über das Gebiet des Ererbten nicht hinaus. Vielmehr trägt sie dazu bei, die seelenvollen Ausdrücke abzunützen und herabzu-

[1]) Georg Brandes nennt ihn den „Genius des Gesanges" und wird nie müde das Berauschende und Bestrickende seiner Melodien hervorzuheben. Siehe „Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts", übers. von Strodtmann, Rudow und v. d. Linden, Berlin 1906, Band IV, 10. Auflage, S. 144, 234, 252, 269. — Über die dichterische Sprache Byrons s. Edmund Gosse, Modern English Literature, London 1906, S. 308 f.

setzen, indem sie mit ihnen Mißbrauch treibt. Die schönen, zarten Blumen, die in dem Garten großer Schöpfer aufgeblüht sind, werden in ein fremdes, kühles Seelenklima übernommen, wo sie mit der Zeit verkümmern und absterben. Nur auf dem Boden des echten Gefühlslebens können sie Nahrung finden und gedeihen.

Es kann aber nicht genug betont werden, daß die Sprache auch ihre eigene Funktion, ihren eigenen Zauber in der Dichtung hat. Von der Sprache als Vehikel kann man allenfalls in der Wissenschaft oder in anderen ihr verwandten Gebieten reden. Sobald aber das Wort als solches zu wirken beginnt, sobald aus ihm besondere Reize und Stimmungen ausströmen, die als eine feine, zarte Atmosphäre die eigentliche Bedeutung eines Ganzen umspielen, sind wir damit über die Grenzen der prosaischen Rede hinaus und in das Gebiet der Poesie übergetreten.

Die dichterisch ausgeprägte Sprache tritt zwischen den Dichter und den Genießenden, sie ist die Trägerin des in ihr niedergelegten Gehaltes, die Verkörperung desselben. Wort und Bedeutung sind zwei verschiedene Sachen, aber innerhalb derselben Nation stehen sie beide in einem natürlichen, organischen Verhältnis. Eines ruft sofort, unmittelbar das Andere hervor. Keines kann für sich allein bestehen. So können wir nicht mehr sagen, daß das Wort ein bloßes Zeichen ist, sondern es ist — stark ausgedrückt — die Sache selbst. In einer uns noch fremden Sprache wirkt das Wort als Hieroglyph, der eine Deutung erfordert. Wir wissen bloß, daß es ein Zeichen ist, aber nicht wofür. Das bildet sozusagen die unterste Stufe in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Wort und Sache beim Erlernen einer neuen Sprache. Die zweite Stufe haben wir erreicht, sobald wir nicht mehr bloß wissen, daß das Wort ein Zeichen ist, sondern auch, was es bezeichnet. Das ist nun aber bloß ein trockenes Wissen, das wir der Konvention gemäß gleichgültig hinnehmen. Sobald wir aber nach längerem Gebrauch die Sprache beherrschen, sobald sie uns zum instinktiven Ausdruck unseres inneren Erlebens wird, ist die oberste Stufe erreicht: wir wissen nicht mehr bloß, sondern wir fühlen mittels des Wortes. Das Wort ist etwas Tätiges, Lebendiges geworden, und in dieser Funktion wirkt es in der Dichtung. Durch eine von Empfindung getragene Auslese, Ausgestaltung und Kombination steigert der Dichter die anschauliche Kraft der Sprache und bereitet so dem Genießenden die Einfühlung in den Gegenstand vor.

Unter den Händen des wahren Künstlers erhalten die Wörter ein neues Aussehen und eine in die Tiefe gehende Resonanz. Wie ist das möglich? Das alltägliche Wort der Umgangssprache leistet es nicht oder nur in seltenen Fällen der

Erregtheit. Dem Dichter allein gelingt es im höchsten Maße, den Wörtern eine unmittelbare Wirkung, einen seelischen Widerhall zu verleihen, indem er ihre Bedeutungen in den Dienst seiner Phantasieanschauungen zwingt. Die Wörter sind nicht nur um ihrer selbst willen da, sondern sie dienen dem Dichter als Material, womit er innere Anschauungen, Bilder und Gestalten entwirft. Diese Phantasiegebilde sind die eigentliche Verkörperung des Gehalts, weil der Dichter hauptsächlich in ihnen sein Gefühlsleben und seine Gedanken niederlegt und weil er am besten durch sie zu wirken vermag. Sie vertreten in der Dichtung, was in den anderen Künsten das Äußere, das Wahrnehmbare ist. Selbstverständlich ist das Konkrete in der Dichtung nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern als eine vergeistigte, innere Sinnlichkeit zu nehmen. Was den Dichter in erster Linie ausmacht, ist sein Vermögen, sein seelisches Leben in Phantasieanschauungen auszudrücken, innere, von Gefühl und Gedanken durchsättigte Bilder zu zeichnen, die auf uns wie wirkliche, in unmittelbarer Wahrnehmung sich befindende Gegenstände und Vorgänge wirken. Der Dichter projiziert den Gehalt nach außen, macht ihn greifbar, indem er ihn mit einem gewissen vorgestellten Gegenstand in so innige Verbindung bringt, daß es uns vorkommt, als ob in diesem relativ Äußeren das Innere selbst sich widerspiegelte und zu uns spräche; als ob der geistige Gehalt der Ausfluß und die Seele dieser phantasiemäßigen Körperlichkeit wäre. Darüber wird aber erst später ausführlicher die Rede sein.

Jetzt wollen wir noch ein anderes Verfahren erwähnen, durch welches der Dichter seine Gefühle und Gedanken dem Leser nahebringt. Anstatt den Gehalt durch das Prisma seiner Phantasie durchschimmern zu lassen und ihn gewissermaßen nach außen zu projizieren, beschränkt sich der Dichter in anderen Fällen darauf, ihn direkt, mit verhältnismäßig unsinnlichen Mitteln in unserer Seele zu erwecken. Natürlich spielt die sprachliche und die rhytmische Melodie hier mit; hauptsächlich aber erreicht er dies durch Anwendung solcher Worte und Sätze, die unmittelbar Gefühle bezeichnen, die von Haus aus von einer gefühlserfüllten Anschaulichkeit strotzen [1]). Diesmal hat das Wort Anschauung die Bedeutung der Verinnerlichung, der unmittelbaren Überführung eines Geistigen in den Mittelpunkt der Seele [2]). Der

[1]) Vgl. Volkelt, System der Ästhetik, I, 170.

[2]) Jedoch genügt es nicht, daß der Dichter solche Worte gebraucht, die einen Gefühlston haben; er muß sie in das Ganze so einflechten, daß wir ihren Gehalt wirklich erleben. Dann fühlen wir uns erst in die Seele des Dichters ein, und das heißt Anschauen übertragen auf das seelische Gebiet. Dieses Anschauen wird unmöglich, wenn wir überhaupt kein Reproduzieren der von uns früher erlebten inneren Zustände, die denen des Dichters ähnlich sind, zulassen. Die affektive Erinnerung ist also für uns kein bloßes Wort.

Dichter verfügt also im Ganzen über zwei Verfahrungsweisen, die wir als direkte und indirekte Anschaulichkeit bezeichnen können. Der Endzweck ist ein und derselbe: das Versetzen eines Lebensgehaltes mitten in das künstlerisch aufnehmende Bewußtsein. Nur die Wege sind verschieden. Sehr oft verwendet der Dichter beides: die phantasiegemäße und die intime Anschauung. Dennoch müssen wir sagen, daß das wertvollste künstlerische Verfahren im Erzeugen von Bildern besteht, also in der Umwandlung des Unbestimmten und rein Geistigen in Phantasieanschauungen, in der Gestaltung und Projektion des Gehalts[1]).

Manche moderne Ästhetiker bestreiten entschieden diese Fähigkeit der Sprache, uns Phantasieanschauungen vorzuführen. Sie erkennen die große Bedeutung der Sprache für die Dichtkunst völlig an, vielleicht mehr als es jemals geschehen ist, verneinen jedoch die Möglichkeit, daß die sprachlichen Vorstellungen zu Phantasiebildern ausgestaltet und potenziert werden. Der Hauptvertreter dieser Richtung ist Th. Meyer. Zwischen Anschauung und Sprache tut sich, seiner Meinung nach, eine Kluft auf, die durch nichts zu überbrücken ist. Die Anschaulichkeit, so behauptet er, gehe auf die äußeren (oder auch inneren) Dinge und Vorgänge aus, die ganz bestimmt, individuell sind, während die Gebilde der Sprache immer allgemein gefärbt bleiben, weil die Elemente derselben auf dem Wege der Abstraktion gewonnen werden. Die Anschauung umfasse eine Totalität, also die ganze Summe der Merkmale an den Gegenständen, während die sprachliche Aussage nur einen Zug derselben, eine äußerst beschränkte Anzahl von Merkmalen herausgreifen könne, so daß sie die Totalität eines anschaulichen Ganzen „zertrümmere". Schauen heiße das Objekt einheitlich fassen, ohne Beziehung von Merkmal zu Merkmal, während die sprachlichen Gebilde und der Prozeß des Nachvorstellens sich eben auf solchen gedanklichen Beziehungen zwischen verschiedenen Inhalten aufbauen, was ein Hindernis sei für das Zustandebringen eines einheitlichen Produktes. Wenn wir sprechen oder hören, vollziehen wir also keine Verschmelzung der aneinander gereihten Vorstellungen, sondern eine bloß intellektuelle und in der Poesie höchstens empfundene Assoziation. Mehr aber nicht. Anschauung und Sprache seien also völlig verschiedene Sachen. Entweder Vorstellen oder Schauen. Beide gehen nicht zusammen, da sie beide auf entgegengesetzter Grundlage beruhen und entgegengesetzte Kräfte der Seele betätigen[2]).

Trotz des großen Verdienstes Th. Meyers, eine neue Bewegung in der Ästhetik der Dichtkunst angeregt zu haben, die

[1]) S. Volkelt a. a. O. S. 86.
[2]) Theodor Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, S. 10 ff. u. sonst.

der Bedeutung der Sprache für das poetische Schaffen und Genießen gerecht werden will, trotz einer Fülle von feinen Bemerkungen und guten Beispielen, die in seinem Werk überall verstreut sind, scheint er doch einerseits einen psychologischen Fehler zu begehen, wenn er sprachliches und phantasiemäßiges Vorstellen als grundverschieden betrachtet, und andrerseits das Wesen der Poesie zu mißdeuten, indem er an die Stelle der Anschaulichkeit der dichterischen Gebilde ein bloß intellektuelles Wissen um die Sache und höchstens ein gefühlsmäßiges Vorstellen derselben setzt. Daran kann Schuld sein auch das streng ökonomische Prinzip, nach dem er sich bewußt oder unbewußt richtet, überall wo er den Nachstellungsvorgang in der Wortkunst verfolgen und erklären will. Selbst da, wo er im Begriff ist, Zugeständnisse an die Anschauungsästhetik zu machen, begegnen wir solchen ökonomischen Wendungen, die für seine Auffassung der Sache höchst bezeichnend sind: „Wir müssen vorher einen Inhalt regelrecht, d. h. ohne Anschauung vorstellen, ehe wir ihn in Anschauung umsetzen können. Das ist auch einer der Gründe, warum wir im gewöhnlichen Verlauf des Hörens oder Lesens das vorstellungsmäßige Erfassen so selten durch Anschauungsbilder bereichern: wir haben keine Zeit dazu, denselben Inhalt zweimal in verschiedenen Formen uns innerlich gegenüberzusetzen“ [1]). Allerdings ist sein Standpunkt berechtigt, was die Bekämpfung der Irrtümer der Anschauungsästhetik in der Auffassung der poetischen Sprache betrifft. Aber auf die Übertreibungen antwortet er auch mit solchen. So sehr liegt ihm die Sprache am Herzen, daß er damit einen wahren Götzendienst treibt. Die Sprache ist ihm beinahe ein Wesen geworden: „sie fühlt sich wohl bei der Zerpflückung der Wirklichkeit“, „sie freut sich ihrer Unabhängigkeit von der Anschauung und liebt es, ihre Erhabenheit über die sinnliche Wirklichkeit stolz zur Schau zu tragen“ und dergl. mehr. Also, sie empfindet, sie fühlt, sie liebt — nur schauen darf sie nicht, weil das ein Rückfall in den alten Vischerschen Glauben bedeute, was als eine Sünde gegen den neuen, reformierten betrachtet werden muß. Eine ausführlichere Darlegung und Kritik dieser neuen Auffassung der Poesie würde uns zu sehr von unserem Thema ablenken. Doch werden wir später noch einmal die Gelegenheit ergreifen, einige Worte darüber zu äußern und zwar dort, wo wir über die Anschaulichkeit in der Dichtkunst sprechen werden. Hier galt es nur unseren Standpunkt von vornherein festzustellen: nämlich, daß in der Dichtkunst mit einem Phantasiesehen und Reproduzieren der inneren Zustände zu rechnen ist.

[1]) a. a. O. S. 35.

2. Der poetische Gedanke.

Man hat mit einem gewissen Recht behauptet, daß der Dichter untauglich sei für abstraktes Denken. Der klare, regelmäßig abgeleitete und bis zu Ende durchgeführte Gedanke ist dem Dichter nicht eigen; das liegt außerhalb seines Gebietes und fällt in das des theoretischen Forschers, des Philosophen. Die Wahrheit, die der letztere erfaßt und ausdrückt, ist mit dem Tageslichte zu vergleichen, das alles beleuchtet und die Umrisse aller Gegenstände scharf und deutlich erscheinen läßt; diejenige des philosophischeu Dichters gleicht einem aus dem Wolkenmeer niederfahrenden Blitze, der unversehens eine im Dunkel daliegende Welt enthüllt, um sie in demselben Augenblick wieder in ihren nebelhaften, geheimnisvollen Traum zurücksinken zu lassen. Die poetische Idee tritt niemals nackt vor die Seele des Dichters, sondern durchgängig in eine Anschauung gehüllt. Der Gedanke taucht in dem Gemüt des Dichters als ein Ganzes auf: Idee und sinnliche Anschauung gehören von Anfang an zu einander, wie Körper und Seele.

Damit kann es zusammenhängen, daß der Forscher, der Denker und auch der didaktische Dichter in den meisten Fällen sich darüber Rechenschaft geben können, wie sie zu einer gewissen Idee gelangt sind, während es der eigentliche Dichter für gewöhnlich nicht vermag. Die Gedanken der ersteren sind ein Produkt gewisser Faktoren, auf die man zurückgreifen kann und die so die Tatsache ihrer Zusammensetzung zum größten Teil begreiflich machen, während die poetische Idee ein Ganzes, Einzigdastehendes und Unableitbares ist.

Der wahre Dichter verfährt zumeist symbolisch. Ob er Gefühls- oder Gedankenlyriker ist, ist dabei einerlei: es tritt ihm am Objekte immer die menschlich-geistige Bedeutung vor Augen. Jedes Gedicht kann in eine Kette von Bildern und Situationen zerlegt werden und das Grundbild steht schon im Keime in dem Augenblick der Inspiration da. Bei den echten Dichtern ist dieser Parallelismus immer zu beobachten: die Anschauung schlägt unwillkürlich in ein Gefühl oder einen Gedanken um, oder umgekehrt, die poetische Idee setzt sich instinktiv in ein Bild um. Das

Bewußtlose und die Unmittelbarkeit dieser Verdoppelung ist das Zeichen des wahrhaft poetischen Geistes. Es kann aber auch bei den großen Dichtern vorkommen, daß der eine Faktor im Geiste des Dichters vorangeht und der andere nur nachträglich und bewußterweise herausgearbeitet oder hineingelegt wird. Es ist sehr leicht möglich, daß Schiller bei seinen philosophischen Dichtungen zuerst die Gedanken vorgeschwebt haben und seine Phantasie erst später das sinnliche Kleid dafür hat herbeischaffen können. So ist es erklärlich, weshalb selbst feinfühlende Geister, neuerdings auch der Franzose Lichtenberger, auf den Gedanken gekommen sind, daß Schiller die Einbildungskraft als eine Dienerin seiner Vernunft behandelt habe und deshalb ihm manche dichterische Vorzüge abgegangen seien. Schiller selbst bekennt, daß er an manche seiner philosophischen Gedanken erst nachträglich mit seiner Einbildungskraft herangetreten ist, um sie poetisch zu gestalten. Eine gewisse Berechtigung liegt also dem Vorwurfe des französischen Schriftstellers zu Grunde. Doch wiegen anderseits gerade bei Schiller eine Fülle von poetischen Werten diese Nachteile auf. Die Ideen, die Schiller sich aus Kant angeeignet oder die er selbst gehabt hat, hat er auf dem Wege der phantasiemäßigen Anschauung von neuem erlebt und dem poetischen Bilde derart angepaßt, daß Gedanke und Bild, mit wenigen Ausnahmen, als ursprünglich verwachsen und miteinander völlig verschmolzen erscheinen.

Ganz anders scheint die Sache bei V. Hugo zu liegen. Eine Fülle von Bildern tauchen in seiner Seele auf und bilden das Erste, das Wesenhafte seines Schaffens. Allem Anschein nach wurden seine Gedanken sehr oft von seinen Bildern bedingt. Vielleicht war er nicht selten selbst überrascht von diesem geistigen Geschenk, das ihm das mehr oder weniger willkürliche Zusammentreffen der Phantasieerscheinungen brachte. Daher rührt vielleicht das Unbestimmte, Unklare seiner Gedanken und das Weitschweifige der Phantasiegewebe in vielen seiner Dichtungen. Es ist, als ob er seine Einbildungskraft zum Denken gezwungen hätte. Hier mag noch das Mißverhältnis erwähnt werden, das bei ihm zwischen Vernunft uud Einbildungskraft existiert: das Sinnliche ist bei ihm zu ausführlich behandelt im Vergleich zu dem Ergebnis seiner Idee, selbst da wo diese den Mittelpunkt der Poesie bilden sollte[1]). Und das ist es gerade, was wir selbst in wunderbaren Schöpfungen wie „Mazeppa“ als Störung empfinden. Trotz dieses Mangels begegnen uns in der erstaunlich großen Anzahl von Werken Hugo's auch solche Dichtungen, in welchen Vernunft und Phantasie harmonisch zusammenwirken. Oft zwar läuft er

[1]) Auch manche Gedichte von Lenau, wie „Niagara“, „Das Mondlicht“ machen sich desselben Fehlers schuldig.

Gefahr, gewagte Phantasieanschauungen so hinzustellen, als ob es tiefe Gedanken wären. Aber es gelingt ihm doch auch häufig, in seinem reichen Bilderschatz den Kern einer ergiebigen Idee festzuhalten und sie zu ihrem vollen Aufblühen sich entfalten zu lassen. „Echte Anschauungen sind nicht Gedanken, sondern Gedanken-Mütter“ hat einmal Hebbel in seinem Tagebuch geschrieben[1]). Damit hat er völlig recht. Diese seine Ansicht findet an allen echten Gedanken-Dichtern ihren Erweis.

Es ist aber auch möglich, daß der Gedanke nackt, ohne „Phantasieleib“ in einer Dichtung auftritt und dennoch poetisch wahr und wirkungsvoll ist. Wenn der Chor im „Ödipus in Kolonos“, von einem heiligen Bangen ergriffen, ausruft:

Nicht geboren zu sein, o Mensch,
Ist das höchste, das größte Wort,
(übers. Minckwitz, Vers 1221 f.)

oder wenn Leopardi in seinem Gedicht „Auf das Basrelief eines antiken Grabdenkmals“ oder Byron in „Euthanasia“ ziemlich demselben Gedanken Ausdruck geben, so wird uns dieser Gedanke keineswegs in prachtvollem Gewand, sondern einfach in unsinnlicher Form vorgeführt. Dennoch wirken diese Reflexionen auf unseren inneren Sinn höchst anschaulich. Sie stellen sich in unserem Innern sogleich ein, sie ergeben sich aus den vorangehenden Erlebnissen und Anschauungen in der Dichtung mit derselben Notwendigkeit und Unmittelbarkeit, mit der wir empfinden, sehen, hören. Anschauen bedeutet hier das Gegenteil der verstandesmäßigen Ermittelung oder der willkürlichen Herbeiziehung einer beliebigen Welt- und Lebensbetrachtung.

Der Dichter schaut und empfindet also seine Gedanken. Sie treten fast immer in einer phantasiemäßigen Einkleidung auf. Er braucht sie nicht einzeln und mühsam zu erwerben, zusammenzufügen und zu einem Ganzen herauszuarbeiten, sondern bei ihm ist alles Erfassen, Eingebung, Inspiration. Wohl kann auch der Philosoph intuitiv verfahren, dann ist aber sein Gedankenbau keineswegs Wissenschaft, sondern begriffliche Dichtung. Die Nacktheit des Gedankens, das Fehlen der Phantasieanschauung sind, mit seltenen Ausnahmen, das Zeichen eines didaktischen oder mittelmäßigen Gedankendichters. Selbst bei Mme. Ackermann, die viele gute Dinge geschrieben hat, begegnet man solchen großen Dichtungen wie „Prométhée“, „La Nuée“, die im großen phantasieleer, abstrakt sind. Wohl kann auch der Nachahmer oder der Didaktiker seine Gedanken in Bildern und Gleichnissen ausdrücken. Damit ist er aber noch nicht ganz auf dem Boden des echt Dichterischen. Näher betrachtet, sind bei

[1]) Tagebücher, herausgegeben von Richard Maria Werner, IV, S. 91.

ihm Gedanke und Erscheinung zweierlei. Ihre Verknüpfung ist nicht eine intime, gefühlsmäßige, sondern eine verhältnismäßig lockere, intellektuelle Einheit. Das Erfassen des Gegenstandes ist bei Dichtern dieses Schlages nicht ein einziger Akt, sondern eine überlegte Verbindung verschiedener, meist heterogener Elemente.

Im großen und ganzen können wir die Unterschiede zwischen Dichtung und Wissenschaft (Philosophie, Geschichte u. a. inbegriffen) auf zwei reduzieren: nämlich auf den Unterschied der Werte und den der Methode. Der Dichter weicht von seinem eigenen Gebiet ab, und betritt das der Wissenschaft, sobald er den Zweck und die Mittel seiner Kunst mit denen der Wissenschaft verwechselt. Statt eigentümliche ästhetische Werte zu schaffen, geht er dann auf Erkenntniswert aus; statt das Leben und die Welt intensiv in sich aufzunehmen und wie neuerschaffen und verklärt wiederzugeben, will er die Wirklichkeit als solche zergliedern und begreifen, sie in ihrer Bedingtheit und kausalen Notwendigkeit ergründen und erklären; statt sich an unsere schauend-fühlende Persönlichkeit zu wenden, um sie in Tätigkeit zu versetzen, zu bereichern und zu verfeinern, richtet er sich vielmehr an unseren Verstand, will uns etwas beweisen und aufdrängen, will unser Wissen erweitern oder berichtigen, unsere praktische Gesinnung erwecken oder modifizieren. Der echte Gedankendichter ist in erster Linie Dichter, dann erst Philosoph. Er trägt uns nicht einfach seine Ideen vor, sondern steht mitten im Leben und läßt seine Gedanken wie einen Hauch des von ihm dargestellten Lebens emporsteigen. Er zeigt uns nicht künstlich zubereitete Essenzen, sondern er verschafft uns den Genuß an dem Duft der Blüte zusammen mit der Freude über die vielfarbige Blume. Er will auch nicht belehren, sondern nur bilden. Wenn trotzdem die besten Schöpfungen seiner Kunst den Gehalt unserer Seele erweitern und harmonisieren, wenn sie uns einen tieferen und heiteren Einblick in die Geheimnisse des Lebens und der Welt beibringen, so geschieht das nicht etwa durch das Räsonnieren und Predigen des Dichters, sondern in der Art und Weise wie die Natur und das Leben auf uns lehrreich und läuternd wirken.

Wie verhält sich nun die Dichtkunst zu den Fortschritten und überhaupt zu den Ergebnissen der Philosophie und Wissenschaft? Es ist nicht zu leugnen, daß die Fortschritte der Wissenschaft und ihr immer zunehmendes Eindringen in die Schichten des Volkes ein gut Teil der poesievollen Gestalten und Anschauungen aus der Kunst zu verdrängen drohen. Die Belebung der Natur im eigentlichen Sinne des Wortes war der ästhetischen Einfühlung viel günstiger als die heutzutage herr-

schenden Anschauungen. Die Wissenschaft strebt dahin, alle anthropologischen und mystischen Auffassungen des Universums als grundlos oder unhaltbar nachzuweisen, und an Stelle dieser Auffassungen eine mechanistische Weltordnung oder, sagen wir besser, die Entwickelung eines nach Gesetzen sich richtenden Geschehens zu stellen. Es ist kaum Platz mehr für die Poesie des Aberglaubens. Aber wenn das auch einen nicht gering zu schätzenden Verlust für die Dichtkunst und für die Kunst im Allgemeinen bedeutet, so darf man doch nicht die neuen Quellen übersehen, die für die ästhetische Betrachtung aus der Erweiterung des Wissens entspringen. Und es stellt sich heraus, daß besonders in der Dichtkunst in vielen Beziehungen die Vorteile überwiegen. Es entstehen neue Beziehungen zwischen Mensch und Natur und neue Möglichkeiten sich zu dem höchsten Wesen zu stellen, ohne daß dabei die alten in dem Bewußtsein der Menschheit völlig getilgt werden. Wenn man heute die Mythen nicht mehr als sachlich real nehmen kann, so bleibt ihnen doch immer eine ästhetische Realität, oder, wie Fr. Vischer sich ausdrückt, eine innere, symbolische Wahrheit [1]). Aus der wissenschaftlichen Weltanschauung lassen sich gewiß viele Einflüsse auf die Dichtkunst nachweisen, so z. B. bei Alfred de Vigny, Lecomte de Lisle, Sully Prudhomme, auch bei Leopardi, um nur einige der Größten zu nennen. Freilich klagt der Letztere über das Verschwinden der mythischen Zeiten, wo alles, Wasser, Luft und Erde voll von Geistern und Göttern war, wo die menschliche Phantasie mehr Spielraum hatte und der Mensch sich nach Belieben in allerlei Träumen und Täuschungen ergehen konnte. Der Italiener hat über diesen Verlust echte Seufzer aus dem Tiefsten seiner Seele herausgehört und sie künstlerisch festgehalten. So ist eine der schönsten seiner Dichtungen „Im Frühling oder Über die Mythen der Alten“ entstanden. Also, auch dann wenn die Wissenschaft gegen den Geist der Poesie zu wirken scheint, kann sie dennoch förderlich auf ihn wirken, indem sie die Seele des Dichters mit Sehnsucht nach den vergangenen menschlichen und natürlichen Werten erfüllt und somit seiner Leier wahre dichterische Akzente entlockt.

Ganz anders steht die Sache bei dem französischen Dichter Alfred de Vigny. Sein Gedicht „La Bouteille à la mer“ ist eine Verherrlichung der Wissenschaft. Ein Schiff, welches sich auf einer Forschungsreise befindet, stößt an tückische Klippen und ist dem Schiffbruch nahe. Der Kapitän will aber die wissenschaftlichen Aufzeichnungen und Karten retten. Er schließt sie in eine Champagnerflasche ein und wirft diese ins weite Meer, mit

[1]) Altes und Neues, neue Folge, 301 f.

dem festen Glauben, daß sie jemand auffischen wird. Die Irrfahrten dieses Boten der Wissenschaft werden von Vigny besonders schön geschildert. Wir sehen gleich ein, daß die Flasche zu einem Symbol wird, zu dem Symbol der höchsten Bestrebungen des menschlichen Geistes. Endlich gelangt sie in die Nähe der französischen Küste. Ein Fischer fischt sie aus dem Meere und, ohne zu wagen sie aufzumachen, begibt er sich zu einem Gelehrten, um zu erfahren:

„Quel est cet élixir noir et mystérieux?

Dann nimmt der Dichter das Wort:

„Quel est cet élixir? Pêcheur, c'es la science,
C'est l'élixir divin que boivent les esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience;
Et si tes lourds filets, ô pêcheur, avaient pris
L'or qui toujours serpente aux veines du Mexique,
Les diamants de l'Inde et les perles d'Afrique,
Ton labeur de ce jour aurait eu moins de prix.

Souvenir éternel! gloire à la découverte
Dans l'homme ou la nature, égaux en profondeur,
Dans le Juste et le Bien, source à peine entr'ouverte.
Dans l'Art inépuisable, abîme de splendeur!
Que'importe oubli, morsure, injustice insensée,
Glaces et tourbillons de notre traversée?
Sur la pierre des morts croît l'arbre de grandeur.

Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées..." usw

Diese höchst poetische Begeisterung für die Eroberungen des menschlichen Geistes ist das beste Zeugnis dafür, daß die Kunst des Dichters von den Fortschritten der Wissenschaft nichts zu fürchten hat. Im Gegenteil. Alle menschlichen Werte scheinen einen einzigen geistigen Organismus zu bilden. In diesem Organismus schöpft ein jedes Hauptelement neues Leben und eine neue Form aus dem Fortschreiten der übrigen, ohne jemals gänzlich unterzugehen.

Nun braucht aber die poetische Anschauung, um auftauchen zu können, nicht immer zu warten, bis die Wissenschaft imstande sei, ihr eine feste Grundlage zu bieten. Auch in relativ vorwissenschaftlichen Zeiten hat es an philosophischen, zumeist pessimistischen Dichtern nicht gefehlt. Dennoch ist nicht zu leugnen, daß die Wissenschaft neue Gesichtspunkte hervorbringen oder die alten mit Nachdruck hervorheben und potenzieren kann. So kann zum Beispiel die Dichtung eines Sully Prudhomme und Guyau nicht nur eine philosophische, sondern auch eine wissenschaftliche genannt werden, weil sie in einer engeren Verbindung

mit den Fortschritten der Wissenschaft und Technik steht, als es z. B. bei Leopardi oder Vigny der Fall war. Bei diesen letzteren macht sich bedeutend mehr ein philosophischer Einschlag geltend. Noch mehr, sie treten mit ihren pessimistischen Anschauungen in der Poesie ganz unabhängig von der Entwicklung der systematischen Philosophie auf. Sie sind große Pessimisten gewesen, ehe ein Schopenhauer mit seiner Philosophie den Boden dafür vorbereitet hat. Sie sind selbst Philosophen gewesen.

Der wahre Dichter findet also seine Gedanken in sich selbst, braucht sie nicht aus fremden Quellen zu schöpfen. Und auch wenn er dies tut, so bleibt der Gedanke immer sein Eigentum, insofern er ihm neues Leben einhaucht. Er taucht ihn in das Medium seines Gefühls und verleiht ihm eine neue Form [1]). Der Dichter gibt uns also nie eine Idee, ohne auch den Eindruck zu geben, den diese seine Idee oder ein beliebiges wissenschaftliches oder philosophisches Ergebnis in seinem Gemüt zurückgelassen haben. Auch wird das Hauptgewicht in der Dichtung nicht auf den Gedanken, sondern auf die Erregungen gelegt, die von dem Erleben desselben ausgehen. Ein Dichter zeigt uns z. B. das erhabene Gefühl, das in ihm rege wird bei dem Gedanken an die Unendlichkeit der Welten, welchen die Fortschritte der Wissenschaft immer klarer und gewisser machen. Er fühlt seine Seele erweitert und vielleicht von einer heiteren Religiosität erfüllt. Ein anderer spürt vielleicht nichts davon bei der Betrachtung des wissenschaftlichen Infinitums. Vielmehr kann er dabei die Empfindung des Niedergedrücktseins haben, der Demütigung, der Nichtigkeit alles menschlichen Tuns und Treibens und der Öde und Leere des unendlichen Raums.

Weiterhin lehrt uns die Wissenschaft, wie auch das Leben, unsere Abhängigkeit von dem Ganzen, die unentrinnbare Notwendigkeit des ewigen Geschehens erkennen, welcher sich auch die wichtigsten menschlichen Persönlichkeiten und Schicksale fügen müssen. Andererseits fühlt sich der Mensch frei, oder, besser gesagt, er wird von dem Wahne der Freiheit heimgesucht. Dies alles versetzt die Seele des Dichters in Schwingung und, je nach seinem Temperament und seiner Erfahrung, wird er sich empören und auflehnen gegen diese brutalen Schranken der Materie oder der Gottheit, oder er wird sein Joch küssen und den allmächtigen Unterdrücker anbeten. Er wird in diesem letzten Falle den Stolz des menschlichen Geistes aufgeben und ihn der gesetzlichen Notwendigkeit oder dem blinden Zufall opfern. Im ersteren Falle wird er vielleicht einen kampflustigen Schrei ausstoßen, es mit den geschichtlichen, natürlichen oder himmlischen Mächten auf-

[1]) S. Carriere, Die Poesie, 2. Auflage, 1884, S. 405.

nehmen und, auf den menschlichen Geist vertrauend, hoffen, sie verneinen, mit den Flügeln seiner Seele die eiserne Wand seines Gefängnisses schlagen, bis seine Flügel verwundet und gebrochen sind und seine Widerstandskraft völlig erschöpft ist. Es kann aber sein, daß der Dichter, ohne seine bestimmte Stellung zu dem Freiheits- oder Notwendigkeitsgedanken zu nehmen, sich damit begnügt, den inneren Zwiespalt und die schreckliche Qual zu schildern, die in einer menschlichen Seele wohnen können, in welcher diese zwei Gedanken- und Gefühlsrichtungen im Laufe des Lebens entstehen und sich bekämpfen. In keinem Fall wird der Dichter über das Problem der Freiheit disputieren, Beweise für oder gegen ihre Existenz anführen oder etwa das Menschenrecht darauf begründen. Die systematisierte Behauptung oder Verneinung, die sich auf logische Untersuchungen, Erfahrungen und Ableitungen stützt, ist keine Aufgabe des Dichters, sondern des Gelehrten und des Philosophen. Der Dichter nimmt eine lyrische Stellung zu seiner Idee: läßt sie von seiner Stimmung ausgehen oder in Gefühle umschlagen, personifiziert sie, macht aus ihr eine beseligende oder vernichtende Kraft für sein eigenes oder für das menschliche Dasein überhaupt.

Damit scheint es aber um die Allgemeinheit des poetischen Gedankens geschehen zu sein. Was uns der Dichter gibt, ist keineswegs etwas objektiv, allgemein Notwendiges, sondern ein persönliches Erlebnis. Ist er denn berechtigt, fragt man sich, seine eigene Empfindung als Gesetz hinzustellen? Allerdings. Die poetische Wahrheit mißt sich nicht nach ihrer objektiven Gültigkeit, sondern nach ihrem emotionellen Wert. Und das kommt ihr bei ihrem Anspruch auf Allgemeinheit allenfalls zu Gute. Die echten Erregungen der Seele sprechen für sich selbst; sie haben diesen Vorzug vor der diskursiven Begründung einer Sache, daß sie sofort wirken und erleuchten. Der Beweis fordert zu Widerspruch, zu Überlegung und Diskussion auf; die Emotion teilt sich einfach mit. Ihr gegenüber stehen wir selbstlos und sympathisierend da. So geschieht es, daß wir dem Dichter gehören, wenn er uns mit ergriffener Stimme die Wahrheiten seines Herzens verkündet. Indem wir ihm lauschen, hören wir auf „wir" zu sein, oder, besser gesagt, dann gehen wir in seinem erweiterten, allumfassenden Ich auf, das im Grunde eins ist mit dem menschlichen Ich[1]).

Die Seelen scheinen sich gegenseitig zu hören und zu erkennen. Wenn wir es uns auch nicht eingestehen wollen, so

[1]) „On se plaint parfois des écrivains qui disent „moi". Parlez-nous de vous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi? (V. Hugo, Vorwort zu seinen „Contemplationen").

fühlen wir doch unleugbar, wenn ein Geist uns überlegen, eine Seele „schöner“ als die unsere ist. Alle ideellen Werte üben einen unaussprechlichen Zauber auf die Seelen aus, den die „Macht des Gesanges“ noch unwiderstehlicher macht. Schaudernd und beseligt folgen wir der Stimme des Großen und wandeln verklärt im Banne seiner Kunst. Und so, wenn auch die allgemeine Idee des Dichters keineswegs objektive Gültigkeit besitzt, so hat sie dafür eine innere zwingende Macht, die aus dem Sichverwandt- und Einsfühlen unserer Seelen und aus der unmittelbaren, wunderbaren Anerkennung des Echten und Auserwählten stammt.

Außerdem gibt es noch einen Grund, warum wir das Fehlen von objektiver Gültigkeit in der philosophischen Dichtung nicht als störend für das künstlerische Genießen empfinden. Der Gedankendichter bewegt sich in seinen Weltbetrachtungen auf einem Gebiet, wo keine einzige positive Annahme festgestellt werden kann, wo die Wissenschaft ihre Grenzen fühlt und es außer der subjektiven Gewißheit keine andere gibt. Dort fühlen wir, wie Goethe es sagen würde, daß die Wahrheit nicht einfach, sondern vielfach ist. Eine jede ist ebenso berechtigt aufzutreten wie die andere, wenn sie nur „menschlich bedeutungsvoll“ und ästhetisch ausgestaltet ist[1]). Es ist aber dabei als selbstverständlich vorauszusetzen, daß wir künstlerisch empfänglich sind.

Auch sind diese Lebens- und Weltanschauungen von tiefen seelischen Erregungen, von wahren Erlebnissen ausgegangen. Der echte Kunstfreund, welcher religiösen oder philosophischen Überzeugung er auch sein möge, wird immer in seinem Innern Elemente genug finden für das Verständnis der vor ihm liegenden Dichtung. Fast alle Menschen haben mehr oder minder in ihrem Kreise und in ihrer Art alle menschlichen Schicksale durchgemacht, oder haben wenigstens die Möglichkeit sie innerlich erleben und verstehen zu können.

Auch kann sich der Dichter besonders stimmungsvoll den letzten Fragen gegenüber verhalten. Er läßt das Geheimnis des Unsichtbaren und Unergründlichen einfach auf sein Gemüt wirken und sucht nun das Zittern seiner Seele ahnungsvoll, unbestimmt und geheimnisvoll, wie der Gegenstand selbst, auszudrücken. Die Frage vertritt dann bei ihm die Antwort, das Anstaunen des Unerkennbaren die volle Einsicht und die Sehnsucht nach Wahrheit die Wahrheit selbst. Shelley's Gedicht „On the death“ kann hier als Musterbeispiel gegeben werden, besonders die letzte Strophe:

[1]) s. Volkelt, a. a. O. S. 483 u. s.

Who telleth a tale of unspeaking death?
Who lifteth the veil of what is to come?
Who peinted the shadows that are beneath
The wide windigs caves of the peopled tomb?
Or united the hopes of what shall be
With the fears and the love for that which we see?

Es ist die schönste Art die Allgemeinheit des bestimmten Gedankens zu umgehen und dabei doch in einer Allgemeinheitsstimmung zu bleiben. Denn in solchen transcendenten Fragen sind wir alle ebensowenig aufgeklärt wie der Dichter, und vielleicht noch weniger. Darum fühlen wir uns wohl in dieser Dämmerung der Gedanken, wohin uns der Dichter führt.

Dabei wollen wir aber nicht übersehen, daß Dichter, die unter die größten gehören, eine bestimmte Lebens- und Weltanschauung haben, an der sie mit ihrer ganzen Persönlichkeit hängen und die in ihren Werken in allen möglichen Formen und Variationen immer wieder in den Vordergrund treten. So stellt z. B. Schiller bestimmte Gedanken in seinen Gedichten wie „Die Ideale", „Das Ideal und das Leben", „Die Poesie des Lebens" fest, und Leopardi wird nie müde über die Gleichgültigkeit der Natur gegen die menschlichen Schicksale und andere dergleichen düstere Dinge Betrachtungen anzustellen und zu klagen. Ist das nicht, fragen wir uns, eine Überschreitung der Grenzen der Dichtung und mutet uns diese Bestimmtheit und Klarheit des Gedankens nicht störend oder gar didaktisch an? Alles hängt von der Kunst des Dichters ab.

Die Allgemeinheit des bestimmt ausgedrückten Gedankens kann in verschiedenen Abstufungen auftreten. Einmal kann sie eine tiefe, ewig menschliche Wahrheit darstellen, wie z. B. in manchen Dichtungen Goethes. Der Gedanke ist klar und will bedeuten eben das, was er ausdrückt, und drückt aus eben das, was er will. So ist z. B. die Wahrheit, die Goethe in seinem „Dämon" hinstellt:

Wie an dem Tag, der Dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So mußt Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen.

Auch kann hier die Stelle aus Goethes Faust angeführt werden, wo Faust sein Glaubensbekenntnis Gretchen gegenüber ausspricht.

In zweiter Linie ist diese Bestimmtheit und Wahrheit des Gedankens als eine organische aufzufassen: als eine Eingebung einer gewissen äußeren und inneren Situation, in der sich der Dichter oder sein Held befindet. Ein jedes Werk hat seinen Zweck in sich selbst und will aus sich selbst begriffen werden.

Man muß an die Dichtung nicht mit äußeren Masstäben und eigenen Überzeugungen herantreten, sondern in ihr aufgehen und alles mit dem Dichter oder seinem Helden zu erleben versuchen. Diese Situationen bringen gewisse seelische Stimmungen und Erschütterungen mit sich. Wenn diese eine gewisse Stärke erreichen, so entsteht in dem, der sie durchmacht, die Neigung sie zu generalisieren, sie also zu einem Gesetz des Lebens zu erheben. Die Reue und der Schmerz, die Faust vor dem Wiedersehen mit Gretchen im Gefängnis ergreifen, sind so heftig, daß dieser glaubt, den ganzen Jammer der Menschheit zu empfinden. Es gehört also eine gewisse Neigung, ein persönliches Erlebnis zu generalisieren, zur Logik unseres Gefühlslebens. Dieser natürlichen Neigung folgt der Dichter, wenn er in bestimmten Gedanken die Wirkung und die Bedeutung eines subjektiven Gefühls verallgemeinert.

Man erinnere sich an die Schlußstrophe von Schillers „Götter Griechenlands“:

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.
Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
Sie gerettet auf des Pindus Höh'n:
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Die letzten zwei Verse enthalten ein Urteil, das, streng logisch untersucht, vielleicht nicht stichhaltig ist. Dennoch klingt es nicht etwa falsch oder widersinnig, sonst würde es uns den tiefen Eindruck der Dichtung verderben. Es waltet also auch in der Dichtung eine gewisse Logik, die aber nicht eine strenge, rationelle, sondern eine dunkle, gefühlsmäßige ist. Wir empfinden gleich, daß diese Verallgemeinerung wahr ist, dennoch ist diese Wahrheit nur eine subjektive, die in der Sehnsucht des Dichters nach dem schönen Lande der Poesie ihre Wurzel hat und aus dem Schmerz über den Untergang eben dieser Heimat des Schönen entspringt. Wir fühlen das und wollen nicht weiter untersuchen, ob der Dichter Recht hat. Die Echtheit des dichterischen Fühlens und die Kraft der Form wirken auf die Reflexion des Dichters und übertragen auf diese, die eine ihre unmittelbare Wahrheit, die andere etwas von ihrem wirkungsvollen Aufbau.

Zur Logik des inneren Lebens gehört auch, daß bei typischen Situationen ein Schleier von unserem geistigen Auge gelüftet wird, so daß wir Leben und Welt mit einer Klarheit und Gewißheit schauen, deren wir im Gewühle des Lebens nicht

fähig waren. So Faust nach seinem Erblinden, viele Shakespearsche dramatische Personen dem sicheren Untergang gegenüber.

Die Bestimmtheit und die Klarheit des Gedankens kann ferner unter einem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden. Manche Dichter glauben ernst an ihre Sendung. Sie wollen als Verkünder ewiger Wahrheiten angesehen werden, sie fassen die Kunst als ein Apostolat auf. So wendet sich Schiller mit solchen Worten an die Künstler:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Ozeane
Der großen Harmonie.

Niemand hat vielleicht so konsequent wie V. Hugo diese großartig tendenziöse Auffassung der Bestimmung des Dichters vertreten.

In diesem Fall nimmt sich die Gedankendichtung aus der philosophischen Überzeugung und aus dem Glauben des Dichters ihre emotionelle, lyrische Prägung. Die ganze Persönlichkeit muß davon durchdrungen und ergriffen sein, wenn er echte und tiefe Wirkungen mit seinen Schöpfungen hervorrufen will. Der Gedanke muß die Eigenartigkeit, das Gesetz seines Wesens bekunden. Darauf beruht vielleicht die Willensstärke, der dramatische Heroismus in Ibsens „Auf die Höhen"; darauf das Seherische in manchen Stellen in Goethes „Faust", etwa in den Worten, die dem Tode des Helden unmittelbar vorangehen. Ein ähnlicher Zug geht durch viele Dichtungen Schillers und es ist höchst bezeichnend, wie sich ein Geist wie Hegel über ihn ausgesprochen hat: „Die meisten seiner lyrischen Gedichte, wie die Resignation, das Reich der Schatten, die Künstler, das Ideal und das Leben, sind ebensowenig eigentliche Lieder als Oden oder Hymnen, Episteln, Sonette oder Elegien im antiken Sinne .... Was sie auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt, und ihn mit eigener poetischer Reflexion in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen und schlagenden Rhytmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollständig expliziert. Diese großen Gedanken und gründlichen Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheinen deshalb als das innerste Eigentum seines Geistes; aber er singt

nicht still in sich oder in geselligem Kreise, wie Goethes liederreicher Mund, sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt, einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt“ [1]).

Das war aber natürlich nur dadurch möglich, daß Schillers Gedankenwelt seine unerschütterliche Überzeugung, ja, eine Art Religion für ihn ausmachte. Das nur äußerlich Angeeignete oder das, nach der Art von Goethes Wagner aus Büchern Geschöpfte bilden gewöhnlich die Klippen, an denen die meisten Gedankendichter scheitern. Dagegen das innere, dauernde Erleben, das religiöse, fast mystische Ergriffensein von seinen Ideen, verleihen den Erzeugnissen des Gedankendichters die Merkmale der wahren Poesie. Selbst kritische, kühle Geister, wie Kant, können zuweilen an diese Begeisterung streifen, wenn sie ein Thema anschlagen, das ihnen über alle übrigen geht. So z. B. sein Aufruf zur Pflicht oder die erhabenen Worte, die ihm die Betrachtung des moralischen Gesetzes eingibt [2]).

Dennoch müssen wir uns davor hüten, allen allgemeinen Sätzen, die in einer Dichtung vorkommen, eine feste, dogmatische, des Dichters Tun und Treiben bestimmende Bedeutung zuzuschreiben. Manchmal können diese philosophischen Anschauungen nur die unmittelbare Eingebung eines bestimmten Erlebnisses, ja, einer vorübergehenden Stimmung sein; Schiller selbst warnt seinen Leserkreis davor, etwa die Ideen, die seiner „Resignation“ zu Grunde liegen, als sein eigenes Glaubensbekenntnis zu nehmen. Worin besteht dann das Wahre solcher Anschauungen? Warum führt uns der Dichter eine bestimmte Lebens- und Weltbetrachtung vor, wenn er an diese nicht glaubt, ja, sie vielleicht sogar in seinem Innern verwirft!

Wenn seine Auffassung der letzten Fragen nicht gerade seine felsenfesten, unerschütterlichen Überzeugungen, sein Glaubensbekenntnis ausmacht, so können wenigstens diese Sätze eine mögliche Welt- und Lebensauffassung, eine sub specie possibilis betrachtete Weltordnung sein. So liegt sicher die Sache mit Schillers „Resignation“. Der Dichter gibt uns da feste, geschlossene Sätze, die die Unsterblichkeit und die ewige Gerechtigkeit nach dem Tode verneinen wollen. Wir fragen nicht danach, ob es dem Dichter damit ernst gewesen ist; diese Fragestellung taucht bei der Kraft und Sicherheit der Darstellung überhaupt

[1]) Hegels Werke 10 III, 2. Auflage, Berlin 1843, S. 465.

[2]) „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, so öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über uns und das moralische Gesetz in uns“. (Kant's Schriften, Bd. 5, S. 161. Herausgeg. von der K. P. A. d. W.)

nicht auf, sondern wir fragen uns bangend, ob vielleicht dies die Wahrheit aller Wahrheit sein könnte. Dies aber geht in uns nicht etwa deutlich, vorstellungsmäßig vor, sondern in der Form einer dunklen Ahnung, einer unaussprechlichen und mächtigen Erregung unseres ganzen Innern. Ob der Dichter wirklich bis zu einer endgültigen Lösung gelangt ist oder nicht, das ist für die poetische Gestaltung und Wirkung ziemlich gleichgültig. Es ist genug, wenn er in Wirklichkeit solche innere Kämpfe durchgemacht hat und wenn er einige Zeit unter dem Zeichen eines solchen erschütternden Gedankens gestanden hat. Das Selbstbekenntnis eines intensiven inneren Lebens kann in diesem Falle mit Erfolg das fehlende Glaubensbekenntnis vertreten, weil der Dichter von seinem Gegenstand mächtig ergriffen ist und sich so äußert, als ob er in Wirklichkeit seine tiefste Überzeugung, seinen Glauben bekenne. In solchen Fällen ist das Selbstbekenntnis das Äquivalent eines Glaubensbekenntnisses; es kann wenigstens dichterisch dasselbe hervorbringen [1]).

Hierin unterscheidet sich aufs entschiedenste ein poetischer Gedanke von der Moral in der Fabel und überhaupt von allem Didaktischen: bei diesen letzteren ist nicht das Gefühl alles, die Form vertilgt nicht die materielle Schwere der Idee. Die Wahrheit der Lehre ist Ausgangspunkt und Endzweck des Didaktischen. Die Form ist hier nur ein Mittel, ein Schmuck, mit dem man hofft nützliche, aber für gewöhnlich nicht besonders anziehende oder nicht gebührlich beachtete Wahrheiten dem Leser tiefer einprägen zu können. Die didaktische Dichtung mündet in eine wissenschaftliche oder praktische Lehre aus. Die Lust daran besteht in der Bewunderung der Überwindung der Schwierigkeiten, die bei Mitteilung wissenschaftlicher oder philosophischer Lehren vorkommen können, oder in dem Gefühl der Bereicherung unserer Kenntnisse, sodann aber, wie es öfter in der Fabel der Fall ist, in der ingeniösen Anspielung auf menschliche Verhältnisse und andere dergleichen Dinge. Bei einer philosophischen Dichtung kann keinem kunstverständigen Leser der Gedanke kommen, sie auf ihre objektive Wahrheit hin zu prüfen, oder die Dichtung zu verwerfen, weil man anderer Ansicht ist als der Dichter. Vielmehr läßt der wahre Kunstgenießende auch andere Anschauungen neben den seinigen gelten und die Verschiedenheit der Überzeugungen empfindet er nicht als Störung seines ästhetischen Betrachtens. Das rührt hauptsächlich daher, daß der Dichter eine gewisse Seelentemperatur bei den Lesern zu schaffen weiß, wo seine Gedanken wie Pflanzen auf ihrem heimatlichen Boden ungehemmt emporwachsen und blühen können. Deshalb kann die

[1]) Vgl. Kuno Fischer, Schiller-Schriften, Erste Reihe, 236—7.

philosophische Dichtung gewissermaßen als Prüfstein für echte Gedankendichter und für wirklich kunstverständige Leser dienen. Wer an das Schillersche Stück „Resignation“ und besonders an die zwei letzten Strophen den Maßstab seiner religiösen oder moralischen Überzeugungen anlegen und die Dichtung deshalb nicht gelten lassen will, weil sie seinen praktischen Grundsätzen widerspricht, der täte besser, Schiller nie in die Hand zu nehmen und lieber seine Zeit und seine Verstandeskräfte für andere, ihm nützlichere und passendere Leistungen zu sparen. Hingegen, wenn einer Delille oder andere ihm verwandte Dichter liest und sich immer wieder aufgefordert fühlt, deren Welt- und Lebensanschauungen zu prüfen und zu widerlegen, da kann die Schuld viel eher auf Seiten des Dichters selbst liegen.

Wenn der Dichter uns rührt, erschüttert, erhöht, da haben wir ein untrügliches Zeichen für die Wahrheit seiner Gefühle; darum wollen wir die Richtigkeit seiner gedanklichen Betrachtungen nicht einer strengen Untersuchung unterziehen, sondern wir nehmen sie einfach hin. Der Dichter hat uns jedweden nüchternen, logischen Maßstab aus den Händen gerissen, und wir lassen es uns gern gefallen. Er hat uns dafür reichlich belohnt. Wenn aber der Dichter unfähig ist, uns diese Welt von Gefühlen zu erschließen, da bleiben wir nüchtern genug, als daß wir ihm einfach Glauben schenkten. Weil er ziemlich verstandesmäßig verfahren ist, so rächt sich dies an ihm selber, daß wir uns getrieben fühlen, uns ihm gegenüber ebenso verstandesmäßig, ja kritisch zu verhalten.

In der Kunst hat die Emotion den Primat dem Verstand und Wollen gegenüber. Wenn der Dichter seine Gedanken als Erregungen seiner Seele hinstellt, so fällen wir Urteile über ihn, die ganz von den Empfindungen geleitet sind, die er in uns ausgelöst hat. Wenn er dagegen räsonniert, so räsonnieren wir auch und lassen unsere eigenen Anschauungen die Oberhand gewinnen.

Wir haben versucht zu beweisen, daß es eine poetische Allgemeinheit in der Dichtung gibt; wir waren bemüht, den Charakter derselben zu bestimmen und sie mithin von der wissenschaftlichen Allgemeinheit zu unterscheiden. Diese poetische Allgemeinheit hat sich uns überall erwiesen, einerseits als eine Funktion der Subjektivität des Dichters oder der dichterischen Figur, andererseits als abhängig von den äußeren Situationen, in denen sich der Dichter oder sein Held befindet. Durch diese zwei Faktoren wird die poetische Allgemeinheit der Wirklichkeit näher gebracht, sie streift jede abstrakte, trockene Hülle ab und wird gleichsam individualisiert, realisiert. Folglich gibt es in der Dichtung eigentlich keine objektive, für alle gültige Wahrheit.

Alles ist hier Ahnung der Wahrheit, seherischer Einblick in das Geheimnis des Daseins und in den Abgrund der menschlichen Seele. Alles ist hier menschlich und muß menschlich bleiben, darum, wenn auch allgemein ausgedrückt, immer „inkalkulabel", wie Goethe sagt.

Als Beweis dafür, wenn es dessen noch bedürfte, kann die simple Tatsache dienen, daß bei Ähnlichkeit der Themata verschiedene Dichter nie zu denselben Betrachtungen gelangen. Wenn auch solche Betrachtungen manchmal eine gewisse Verwandtschaft aufweisen, so ist immer in jeder etwas Neues, nicht Zurückführbares, das nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalte anhaftet. Vielmehr werden dieselben einfachen Vorstellungen bei dem einen und dem andern ganz anders aufgefaßt und verknüpft; deshalb kann diese Verknüpfung nicht als eine objektive gelten. Auch in der Wissenschaft können zwei oder mehrere Forscher zu ganz anderen Hypothesen und Ergebnissen gelangen; auch hier findet oft keine Übereinstimmung statt. Aber daraus ist nicht zu schließen auf die Ähnlichkeit der Wissenschaft mit der Kunst, sondern auf einen Irrtum des wissenschaftlichen Verfahrens oder auf ein störendes Dazwischentreten der Subjektivität des Forschers. Das Vervollkommnen der Methoden und die Bereicherung des wissenschaftlichen Stoffes kann und muß die Beseitigung der Verschiedenheit der Ansichten mit sich bringen und das gilt als eine Eroberung auf dem wissenschaftlichen Gebiete. Ganz anders steht die Sache in der Kunst: hier ist die subjektive Auffassung an ihrem Platz. Eine Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Anschauungen von ein und derselben Sache ist hier im höchsten Grade wünschenswert und willkommen.

Verschiedenheit und Bewegung gehört zu dem Wesentlichen in der Kunst. Was diese will, ist vor allem Leben, darum ist die poetische Idee keineswegs eine begriffliche Einheit, die nur eine schattenhafte, unreelle Existenz in unserem Geiste hat, sondern eine konkrete, individuelle, bewegliche Allgemeinheit. Das Abstrakte ist schematisch und tot. Es hat kein Leben, sondern kann nur durch die Kunst des Dichters lebendig gemacht und individualisiert werden. Und dies kann auf verschiedenen, hauptsächlich aber auf zwei Wegen erreicht werden: entweder durch die Veranschaulichung der Idee, wie es z. B. bei Goethe in seiner „Metamorphose der Pflanzen" und bei Vigny in „La bouteille à la mer" der Fall ist; oder aber durch das Untertauchen desselben in ein persönliches Erlebnis des Dichters. In vielen Fällen gehen beide zusammen. Hierüber wird noch im folgenden die Rede sein. Jetzt wollen wir an einem Beispiel zeigen, wie Gefühls- und Gedankenerlebnisse manchmal ineinander gehen

können, und wie dadurch das Dünne und Schematische der Idee abgestreift werden kann. In dem Gedichte „Voeu“ von Sully Prudhomme finden wir einen Gedanken, der sich aus der Schoppenhauerschen Philosophie ergibt: nämlich daß die Liebe ein Instrument der Gattung ist und daß die Vernichtung des geschlechtlichen Triebes die Vernichtung, d. h. die Erlösung des Menschengeschlechts bedeutet.

Dans l'invincible essaim des condamnés à naître,
Je fais grâce à celui dont je sens l'aiguillon.
Demeure dans l'empire innomé du possible,
O fils le plus aimé qui ne naîtra jamais!
Mieux sauvé que les morts et plus inaccessible,
Tu ne sortiras pas de l'ombre où tu dormais!
Le zélé recruteur des larmes par la joie,
L'amour guette en mon sang une posterité.
Je fais voeu d'arracher au malheur cette proie;
Nul n'aura de mon coeur faible et sombre hérité!

Die philosophische Idee ist hier in ein tiefes menschliches Gefühl aufgelöst: in die bis zur Selbstaufopferung getriebene Liebe des Vaters zu seinem Kinde. Noch mehr, der Dichter geht einen Schritt weiter: er überträgt diese väterlichen Empfindungen auf sein noch ungeborenes Kind. Das Gefühl bleibt hier immer noch in dem Bereich des Möglichen und des Wahren und hat eine doppelte Wurzel in der Seele des Dichters: Die eine geht von dem Geiste des Philosophen aus, der in dem Dichter wohnt; die andere entspringt aus der Tiefe seines väterlichen Herzens. Es ist wohl möglich, daß der Dichter eigentlich von einem Gedankenerlebnis ausgegangen und daß seine Dichtung nur eine Ausstrahlung seiner philosophischen Überzeugung ist. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß dieser Gedanke nicht nur eine philosophische Quelle hat, sondern auch in einem Gefühlserlebnis, in einem persönlichen inneren Kampfe seinen Ursprung hat. Doch wie es auch bei der Entstehung der Dichtung zugegangen sein mag: in der Dichtung, wie sie vorliegt, sieht man den Gedanken völlig mit dem Gefühlserlebnis verschmolzen. Der Dichter rückt sozusagen die Allgemeinheit des philosophischen Gedankens in das Licht eines einzelnen Falles und mildert sie oder vertilgt sie sogar dadurch. Der Gedanke hat seine abstrakte Hülle abgestreift und besteht wie ein Kanevas fort, auf dessen Gewebe der Dichter die Gefühle und alle Erregungen seiner Seele gestickt hat, während der Kanevas unter diesem Gebilde gänzlich verschwindet oder sich nur hie und da zeigt als ein Moment der ganzen Dichtung.

Das Individuelle, das dem Gedanken abgeht, wird zum großen Teil durch das Eigenartige des Erlebens, durch das Besondere des dichterischen Gesichtspunktes geschaffen. Allerdings

ist das Übertreiben der Subjektivität nicht immer förderlich für das Werk des Dichters: Hierbei ist nicht zu verstehen die zu weit gehende Subjektivität, die den Romantikern zuweilen gefährlich wurde, sondern die ausgeprägte Persönlichkeit des Dichters, insofern sie auch typisch ist. Eine originelle Dichterseele gleicht einem prismenartigen Kristalle, der das einfache und eintönige Sonnenlicht in vielen reichen Farben und in mannigfaltigen, aus seiner inneren Struktur hervorgehenden Schattierungen bricht. In Goethes Gedicht „Wonne der Wehmut" bittet der Dichter, daß seine Tränen nie trocknen möchten. Denn,

Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!

Eine solche, alles verklärende Träne war im Innern eines Leopardi verborgen; ein solches natürliches Prisma waren das Auge und die Seele eines Goethe, eines Victor Hugo oder Shelley. Ist auch die Idee aus den Tiefen ihres Herzens entsprossen oder bewußt oder unbewußt von außen hergenommen und als Keim in ihre Seelen gelegt worden, so ist sie immer mit ihren intimsten Gefühlen, mit ihren Leidenschaften und inneren Kämpfen verwachsen. Sie wird in ihren Werken stets offenbar von allen diesen persönlichen, durch ihre Kunst verklärten Tönen begleitet. In dieser Hinsicht wird man F. Brunetière völlig zustimmen, wenn er „Les Comtenplations" von Hugo als ein durch und durch lyrisches Werk betrachtet: „. . . . . les Comtenplations sont éminemment un livre ‚personnel', si jamais il en fut, — ‚confessions', à vrai dire, autant que ‚contemplations' — plus personnel, à ce titre, comme je vous le faisais observer, que les Orientales ou que les Odes et Ballades. Non seulement pour l'ampleur des mouvements ou pour la splendeur des images, mais encore et surtout, pour et par ce ‚désordre' apparent, dont l'irrégularité même est la peinture ou la figure extérieure de l'âme agitée du poète, les Contemplations sont en quelque sorte adéquates à la définition du lyrisme. Ni l'homme ni le monde n'ont été vus par aucun poète sous un angle plus personnel, et jamais aussi poète — à moins peut-être que ce ne soit Dante — n'a traduit sa vision de monde par des fictions et d'une manière, ni par le moyen d'un style plus individuels" [1]).

Alles, was Brunetière hier sagt, ist zutreffend, aber es charakterisiert nicht nur die Art und Weise eines Hugo und Dante, wie er es hinstellt, sondern es trifft die Sache im allgemeinen und drückt ein Gesetz der notwendigen Verinnerlichung des Gedankens und der eigenartigen Äußerung desselben aus, wie es bei allen echten Dichtern der Fall ist. —

[1]) L'évol. de la poésie lyrique en France au 19-ème siècle. S. 96-97.

3. Die logischen Elemente in der Gedankendichtung.

Die Dichtkunst liegt zwischen den übrigen Künsten und dem Prosaischen, worunter wir die Wissenschaften, die Philosophie und die Rede des alltäglichen Lebens verstehen. Die einander benachbarten Gebiete leben sehr gut neben einander, dennoch erlauben sie sich dann und wann Übertritte nach rechts oder links, und merkwürdigerweise haben diese Übertritte als Folge Störungen, die sich nur innerhalb des Gebietes des raubsüchtigen Nachbars einstellen. Die reiche Beute wird dem Sieger verhängnisvoll, wenn er sie nicht gleich restlos in sich aufnehmen kann. Die Eingriffe der Dichter in die benachbarten Gebiete sind von Fr. Vischer in seiner Ästhetik einer knappen und trefflichen Untersuchung unterworfen worden. Wir wollen nur einiges über die Gefahren vorführen, denen die Gedankenlyrik, wegen ihrer unmittelbaren Berührung mit der Wissenschaft und Philosophie, ausgesetzt ist. Zugleich wollen wir manches über die Art und Weise sagen, wie diesen drohenden Gefahren vorzubeugen ist.

Die Dichtkunst arbeitet mit „Bedeutungsvorstellungen". Darunter verstehen wir mit Volkelt die Vorstellungen von der Bedeutung eines Gegenstandes. Wir können diesen Sinn auch auf die Vorstellungen ausdehnen, die mit jedem beliebigen Worte verknüpft sind, abgesehen davon, daß sie sich auf einen äußeren Gegenstand, auf einen inneren Zustand oder auf eine geistige Operation beziehen. Die Dichtung geht in Vorstellungen und Vorstellungsverbindungen vor sich. Auch die erregtesten Sätze, die Ausrufe, die „Naturlaute" sind an solche gebunden. Nun lassen sich diese Vorstellungen so vollständig in Gefühle und Stimmungen auflösen, daß sie keine Gefahr mehr für den künstlerischen Charakter der Dichtung bergen. Anders steht die Sache mit dem Begriff. Die Vorstellungen müssen von dem Begriff streng unterschieden werden. Die Vorstellungen bilden sich in uns unmittelbar an dem alltäglichen Umgang mit den Dingen, an der Lebenserfahrung. Dieser Prozeß ist ein zumeist unbewußter. Wenn es sich um einen äußeren Gegenstand handelt, so enthält die Vorstellung desselben gewöhnlich eine reichliche Fülle von Merkmalen und vor allem diejenigen, die unmittelbar

auf unsere Sinne und Empfindung gewirkt haben. Folglich ist das Vorstellen nicht nur ein Wissen von dem Objekt, sondern auch eine phantasiemäßige Wiederbelebung desselben. Wenn wir auch in der gewöhnlichen Rede, wie in der Dichtung, im allgemeinen nur eine Seite, ein gewisses Merkmal aus dieser Vorstellung herausgreifen, so ist das kein Hindernis für das anschauungsmäßige Produzieren des Gegenstandes. Denn neben diesem hervorgehobenen Merkmal entstehen in uns durch Assoziationen auch die übrigen Merkmale, freilich nur als dunkle Nebenerscheinungen, und so geschieht es, daß wir ein totales Bild, einen totalen Eindruck von dem Gegenstand haben, anstatt nur eine in der Luft schwebende, ausgelöste, vereinzelte Eigenschaft desselben.

Schwieriger steht es mit den abstrakten Bezeichnungen wie „Möglichkeit", „Notwendigkeit", „Ursache" u. a., die sich bei einigen Gedankendichtern finden. Hierbei handelt es sich um eine Relation, eine intellektuelle Verknüpfung zwischen beliebigen Vorstellungen. Solche Wörter bleiben auch in der Dichtung abstrakt, anschauungsleer. Sie nähern sich also den wissenschaftlich durchgearbeiteten Begriffen. Dennoch sind sie nicht ganz mit denselben identisch. Wenn sie auch durch die Kunst des Dichters keine Anschauung gewinnen, so erhalten sie wenigstens einen gewissen Gefühlston. Wenn uns das Wort „Notwendigkeit" in Schillers „Poesie des Lebens" begegnet, so brauchen wir uns nicht die logische Bedeutung dieses Wortes zurechtzulegen, sondern es entsteht in uns die Empfindung einer unüberwindlichen Schwierigkeit, einer eisernen Macht.

Die Vorstellungen sind also von den Begriffen zu unterscheiden, die aus Vorstellungen durch bewußte Vergleichung und Durcharbeitung ihres Inhaltes als verdünnte, letzte Gebilde entstehen. Aber es ist noch etwas in Betracht zu ziehen. Die Begriffe unterscheiden sich scharf von einander und sie nehmen einander gegenüber eine übergeordnete oder untergeordnete Stellung ein. Dies ist ein bewußtes, logisches, nach klaren und streng geordneten Gesichtspunkten durchgeführtes Verhältnis. Mit solchen scharfen und deutlichen Umgrenzungen haben die Vorstellungen nichts zu tun. Die Beziehungen, in die sie treten, sind weit unbestimmterer, freierer und flüchtigerer Art. Unter der Herrschaft eines Affekts zu Stande gebracht, teilen sie mit demselben die Plötzlichkeit, Dunkelheit und Unstetigkeit, die den emotionalen Gebilden der Seele eigen sind. Kurz, die Begriffe unterscheiden sich von den Vorstellungen: erstens durch die Art und Weise ihrer Entstehung; zweitens durch ihre Beziehungen untereinander; drittens durch den Grad und die Ordnung ihrer Inhalte.

Begriffe sind also mit dem Geiste der Dichtung nicht zu vereinbaren. Aber es begegnen uns in manchen Gedankendichtungen auch Begriffe, termini technici und prosaische Ausdrücke, wie z. B. „Wirkung“, „Maschine“, „Alchimist“ u. a. die wir nicht als Störung des poetischen Eindrucks empfinden. Auch in solchen Dichtungen, die eigentlich nicht zu den rein philosophischen zählen, aber Stellen voll tiefer Gedanken aufweisen, kommen hie und da solche zu Begriffen zugespitzte Vorstellungen wie die oben erwähnten vor. So sind in dem bekannten Gedicht „Napoléon II“ in Victor Hugo's „Chants du Crépuscule“ die folgenden Verse zu lesen:

Oh! Demain, c'est la grande chose!
De quoi demain sera-t-il fait?
L'homme aujourd'hui sème la cause,
Demain Dieu fait mûrir l'effet . . .

Die letzten zwei Verse fassen wir in ein Bündel Stimmungen und Gefühle zusammen, die in den vorigen Strophen schon angedeutet und in den folgenden in einer Fülle von höchst lyrischen Entwickelungen gesteigert und ausgeführt sind. Das Abstrakte solcher Wörter wie „cause“, „effet“ verliert sich in der Masse des Gefühls, das den Grundton der ganzen Dichtung ausmacht.

Andere Male haben die fast wissenschaftlich-prosaischen Ausdrücke ihre Berechtigung darin, daß der Dichter durch sie die Wirkung des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Poesielosen als Kontrastmoment hervorrufen will. Als ein Moment der Dichtung stehen sie da, einer höheren Absicht untergeordnet. So ist es in der Dichtung „L'analyse spectrale“ von Guyau, worin Wörter wie „fer“, „zinc“, „creuset“, „science“ u. a. vorkommen, die durch ihren poetischen Wert nicht gerade hervorragen. Guyau geht nämlich in dieser seiner Dichtung von der Tatsache aus, daß die moderne Wissenschaft die Beschaffenheit der Planeten und Sonnen als eine der Erde wesentlich ähnliche bewiesen habe. Dadurch gelangt er zu allerhand düsteren, pessimistischen Betrachtungen über die Eintönigkeit und die Trostlosigkeit des Universums. Alles ist „fer“, „zinc“! . . . Die Sterne, die da oben so rein und beseeligend leuchten, als winkte uns aus der Höhe eine bessere, Glück und Ewigkeit verheißende Welt, sind in Wirklichkeit ebenso stoffliche und elende Gebilde wie unsere Erde. Wo finden wir nun, sagt Guyau, die ideale, lang ersehnte Welt? Wo werden wir einen Zufluchtsort für unsere von dem Alltäglichen, Schweren, Engen niedergedrückte Seele finden? Nirgends. Die Wissenschaft hat uns der letzten, der höchsten Hoffnung beraubt.

Auch Definitionen sind nicht selten zu treffen. In einem Liebesgedicht, mit einem sinnenden Charakter, von Michail Eminescu, dem größten rumänischen Dichter, lesen wir gleich am Anfang diese Zeilen:

Was ist die Liebe? Ein ewiger
Anlaß zum Schmerz,
Denn an tausend Tränen hat sie nicht genug,
Sondern verlangt immer nach mehr . . . .

Bis zu einem gewissen Punkte kann man diese poetische Definition auf das Schema der wissenschaftlichen zurückführen. Die Frage enthält die zu definierende Vorstellung. Der Schmerz kann als genus proximum angesehen werden, während die differentia specifica gewissermaßen durch das Epitheton „ewig" und durch die zwei letzten Verse ausgedrückt ist.

Andere Beispiele von poetischen Definitionen finden wir bei Lamartine:

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux

oder bei Shelley:

Wath is this worlds delight?
Lightning that nocks the night,
Brief even as bright.

Doch ist diese letztere Definition schon darum von allem wissenschaftlichen Charakter weit entfernt, weil sie zu einem Bilde geworden ist. Shelley veräußerlicht, verkörpert seinen Gedanken, während Eminescu ihn verinnerlicht. Beide bringen ihn unserer Seele nahe, allein der Weg, den sie einschlagen, ist verschieden. Shelley wendet sich zunächst an unser Auge und nur so gelangt er zu unserem Gemüt; Eminescu wirkt unmittelbar auf unser Gemüt: Die Liebe verursacht Schmerz und Trübsal, aber auch da bleibt sie ihrem Wesen treu. Sie ist nur aus Sehnsucht und Verlangen geschaffen und wenn sie den lang ersehnten Gegenstand nicht besitzen kann, so verliebt sie sich in den Schmerz, der aus diesem ewigen Fernbleiben der geliebten Person entspringt.

Auch das Räsonnement nimmt einen gewissen Raum in der Gedankenlyrik ein, ja es erstreckt sich manchmal auch auf das Gebiet der Gefühlslyrik. Hier fungiert es als ein psychologisches Mittel, um das Gefühl anzustacheln und wach zu erhalten. Dies geschieht gewöhnlich in solchen Dichtungen, wo keine reinen, sondern gemischte Gefühle herrschen, wo die Situation eine verwickelte ist, und die Seele zwischen verschiedenen Richtungen, zwischen Glaube und Zweifel, Hingebung und Zurückhaltung, Leben und Tod hin und her schwankt. Der

Gedankengang kann in solchen Fällen mehr oder weniger logisch gehalten sein. Diese Logik muß eine sachliche, immanente sein. Gibt uns aber der Dichter seine Beweisführung zu schematisch und läßt er sie nicht genügend aus der Grundstimmung herauswachsen, so verläßt er dadurch den lyrischen Boden. Bei den wahrhaft von ihrem Gegenstand ergriffenen Dichtern können auch solche seelische Momente, wo Überlegungen, Beratschlagungen oder Beweisführungen vorkommen, vollkommen oder teilweise in Gefühle und Leidenschaften umgesetzt werden. So in Goethes Faust, Byrons Cain, Keats, Hyperion, in manchen Dichtungen Schillers, Sully Prudhommes. Auf der am wenigsten dichterischen Stufe des Lyrischen stehen solche Stücke, in denen das abstrakte, wissenschaftliche Verfahren in der Dichtung ganz klar zu Tage tritt. Der Dichter befindet sich in einem seltenen oder komplizierten Seelenzustand und grübelt darüber nach, bis ihm ein Lichtstrahl die Sache erhellt. Er will eine Erklärung suchen für diesen seinen Seelenzustand, für die ungewöhnliche, irrationale, widerspruchsvolle Situation, in der er sich befindet. Manche Dichter können sich in diesem Falle sehr gut helfen, indem sie alles andeutungsweise und stimmungsmäßig behandeln. Statt einer Lösung begnügen sie sich mit einem Hinweis auf das Widersinnige und Geheimnisvolle des Lebens und lassen alles in einer poetischen Unbestimmtheit schweben. Dies ist das rein lyrische Verfahren, und dabei wollen wir jetzt nicht verweilen.

Ganz anders ist die Sache bei denen, die nach einer rationellen Lösung der rätselhaften Situation streben. Der abstrakt logische Gedankengang wird dadurch offenbar, daß der Dichter die Erklärung eines inneren oder äußeren Zustandes in den letzten Ursachen desselben sucht. Er versucht das in seinem Innern Gegebene im Lichte eines höheren Prinzips verständlich zu machen. Er wendet eine wissenschaftliche Methode an, indem er das Einzelne auf eine allgemeine Kategorie, auf einen letzten Grund oder auf ein Gesetz zurückführt und dies sein Verfahren durch seine allzuklaren, an das Verständnis sich richtenden Ausdrücke, Wendungen und Beziehungen durchblicken läßt. Selbst bei einem Dichter wie Hebbel, der in seinen Tagebüchern nicht genug Worte finden kann, um diese Schmuggeleien zu verwerfen, selbst bei ihm begegnet man solchen Dichtungen, die von der lyrischen Art und Weise, sich über das Gedankenhafte hinwegzuhelfen, stark abweichen. Richard Maria Werner hat in „Lyrik und Lyriker“ sehr gut die grübelnde Eigenart Hebbels nachgewiesen. Viele der Dichtungen, die er von ihm anführt, gehören zum guten Teil in das lyrische Gebiet. Bei dem oben erwähnten Urteil über Hebbel ziehe ich nur solche Gedichte in Betracht, wie das dritte Stück aus der Serie „Dem Schmerz sein Recht“, welche

dicht an der Grenze zwischen Dichtung und Philosophie liegen und die mehr durch die Schärfe des Gedankens interessieren als etwa durch dichterische Vorzüge hervorragen. Das Gedicht lautet:

Alle Wunden hören auf zu bluten,
Alle Schmerzen hören auf zu brennen,
Doch, entkrochen seines Jammers Fluten,
Kann der Mensch sich selbst nicht mehr erkennen.
Mund und Augen sind ihm zugefroren,
Selbst des Abgrunds Tiefe ist vergessen,
Und ihm ist, als hätt' er nichts verloren,
Aber auch, als hätt' er nichts besessen.

Denn das ewige Gesetz, das waltet,
Will die Harmonie noch im Verderben,
Und, im Gleichmaß, wie es sich entfaltet,
Muß ein Wesen auch vergehn und sterben.
Alle Teile stimmen nach dem einen
Sich herunter, den der Tod beschlichen,
Und so kann es ganz gesund erscheinen,
Wenn das Leben ganz aus ihm gewichen.

Ja, ein Weh' gibt's, das man nicht ertrüge,
Wenn es nicht sein eig'nes Maß zerbräche,
Und, wie einer abgeschmackten Lüge
Der Erinn'rung selber widerspräche.
Dann, vergessend in der innern Öde,
Daß einst frisch das Herz geschlagen habe,
Ist der Mensch der Nessel gleich, die schnöde
Wuchert über seinem eig'nen Grabe.

Trotz mancher Vorzüge der ersten Strophe und trotz des Gleichnisses, das die letzte abschließt, ist das Gedankenhafte der Dichtung poetisch unverarbeitet geblieben und so bewegt sie sich auf einem Boden, der mehr in die Philosophie als in die Poesie hineingehört.

Die mehr oder weniger logisch gedachte und durchgeführte Dichtung kann noch andere Gestalten annehmen: sie kann z. B. in der Form des Beweises auftreten. Der Dichter will seine religiösen, künstlerischen oder sittlichen Überzeugungen begründen und sie uns als die allein wahren vorführen. Es versteht sich von selbst, daß jeder Dichter seine eigenen Überzeugungen hat und berechtigt ist, sie uns mitzuteilen. Sie sollen aber nicht klar geordnet, durch Beweise belegt und logisch abgeleitet werden, sondern unmittelbar ins Poetische übertragen, in Gefühl und Anschauung derart aufgegangen sein, daß sie uns mehr als unbewußte, organisch hineingearbeitete Ideen des Dichters, als mit

Überlegung und Absicht zusammengefügte Behauptungen vorkommen, die einem außerästhetischen Zwecke untergeordnet werden. Poesie und Tendenz gehen nie oder nur selten ineinander. Es ist eine unpassende Verbindung zweier heterogener Elemente, die eine ingeniöse Kunst wohl zustande bringen kann, aber nur selten in glücklicher Weise. Gewöhnlich scheitern solche Versuche völlig an dem poetisch unaufrichtigen oder unentwickelten Sinn des Dichters oder sie fallen gänzlich in das Gebiet des Didaktischen.

Die Motivierung eines Gedankens läßt sich am besten durch emotionelle Urteile oder durch Bilder wiedergeben. Wie sich solche emotielle oder anschauliche Begründungen und Beweise in eine Gedankendichtung hineinflechten lassen, kann man aus dem Monolog Hamlets oder aus Goethes „Grenzen der Menschheit“ ersehen.

Manchmal nimmt diese Motivierung eine Wendung, als ob sie gleichsam eine Erläuterung in Beispielsform darböte. So an einer Stelle in Byrons „Ritter Harolds Pilgerfahrt“. Der Dichter gedenkt angesichts des Schlachtfeldes von Waterloo der Helden, die hier ihr Leben verloren haben. Ihre Angehörigen beweinen sie lange Zeit und wollen aus Kummer und Sehnsucht nach ihren geliebten Toten vergehen — und trotzdem fahren sie fort zu leben. Bei diesem Gedanken, daß der Mensch dennoch fortleben kann, wenn auch sein Herz tödlich verwundet ist, verweilt der Dichter düster grübelnd, und will ihn sozusagen poetisch klar machen und auslegen. Er begründet ihn gewissermaßen, indem er ihn als einzigen Fall im Lichte des allgemeinen Laufes der Dinge betrachtet. Hören wir den Dichter:

Sie trauern — lächeln — trauern lächelnd weiter,
Der Baum welkt lange, bis er endlich fällt,
Der Rumpf treibt fort, ging auch der Mast zu Scheiter,
Vom Wurm zernagt, senkt sich des Dachstuhls Zelt
Ganz langsam nur; ist auch der Kranz zerschellt,
Die Mauer steht noch mit den starken Streben;
Der Sklave stirbt, doch seine Fessel hält;
Der Tag bricht durch, so dicht auch Wolken schweben;

So bricht auch unser Herz, und kann gebrochen leben[1]).

Kompliziertere Gedankenvorgänge findet man in Schiller's „Der Kampf“ [2]) oder in manchen Dichtungen von Mme. Acker-

[1]) Übersetzt von Adolf Seubert, Reclam 516—17, Dritter Gesang, Strophe 32.

[2]) Über dies schöne Gedicht sagt Werner: „Neigung und Pflicht, Tugend und Leidenschaft sind im Kampfe. Er will sich überwinden, will resignieren; sie, die Geliebte, will ihn dafür belohnen; er kennt aber keinen

mann [1]). Die poetische Beweisführung kann manchmal auch in apagogischer Weise geschehen. So stellt Schiller in einem seiner gehaltvollsten Gedichte „Poesie des Lebens“ gleichsam einleitend die These auf und will aus der Unmöglichkeit derselben die Wahrheit der Antithese beweisen. Diese ist vom Dichter nicht direkt ausgesprochen, sie deutet gewissermaßen nur den Gedanken an, daß es dem Menschen nicht vergönnt sei, die entblößte Wahrheit zu schauen, daß wirkliches Leben nur inmitten von Schein und Täuschungen, die den wesenhaften Kern ums Dasein verhüllen, möglich sei. In seiner Beweisführung nimmt der Dichter die These als gegeben an und läßt uns ihre Unhaltbarkeit erkennen aus den Folgen, die sich daraus ergeben würden. Diese Folgen sind freilich nicht abstrakt gehalten, vielmehr durch Bilder und Gestalten aus der griechischen Mythologie anschaulich gemacht.

Soviel über die logischen Elemente in der philosophischen Dichtung und über das Bestreben des Dichters, sie nicht in den Vordergrund treten, ja sie gänzlich in Gefühl und Phantasie aufgehen zu lassen. Die Frage, inwieweit die Begründung des Gedankens in der Dichtung gestattet sei, und welches die geeignetsten Mittel dazu seien, werden wir in einem späteren Kapitel nochmals aufnehmen.

---

schöneren Lohn als die Geliebte selbst, so daß die Krönung seiner Tugend gerade der Verlust seiner Tugend wird. Der Dichter führt uns also einen circulus vitiosus vor: Verzicht auf die Geliebte verdient Lohn, Lohn ist aber nur die Geliebte, also ist Lohn für das Verzichten nur das Erlangen der Geliebten. Das Gedicht läuft auf die pikante Antithese hinaus: „Der einzige Lohn, der meine Tugend krönnen sollte, ist meiner Tugend letzter Augenblick“. (Richard M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890 S. 99. f.).

[1]) Über diese siehe Marc Citoleux, La Poésie philosophique au XIXe siècle: Mme Ackermann, Paris 1906. Der Verfasser will (S. 216 ff) etwas von der Struktur der Hegelschen Trilogie (These, Antithese, Synthese) in manchen ihrer philosophischen Dichtungen wie „L'amour et la Mort“ und „Paroles d'un Amant“ gefunden haben.

4. Schwierigkeiten beim Hervorbringen und Genießen einer Gedankendichtung.

Die Ansicht, die Gedankendichtung gehöre nicht in das Gebiet der Lyrik, wird vielfach vertreten. Manche behaupten, die philosophische Dichtung erfordere so viele Voraussetzungen zu ihrem vollen Verständnis, daß das Zustandekommen eines ästhetischen Wohlgefallens an derselben vielfach unmöglich gemacht werde. Es komme gewöhnlich beim Lesen oder Hören solcher Dichtungen zu keinem unmittelbaren, spielartigen oder packenden Ergriffensein des Genießenwollenden, welches doch bei einer wahrhaft künstlerischen Betrachtung eintreten muß. Andere behaupten dies nicht ausdrücklich, ja sie gönnen dem Gedanken seinen berechtigten Platz in der Poesie, allein aus der Art und Weise, wie sie sich zu den Erzeugnissen der Gedankendichtung verhalten, fühlt man, daß die letztere in der Poesie doch nur geduldet sei.

Solche Meinungen scheinen uns übertrieben und haltlos, denn der echte Dichter vermag, wie wir schon gesehen haben, auch dem Gedanken lyrische Prägung zu verleihen. Ferner ist zu bedenken, daß an eine vollkommene philosophische Dichtung eine Fülle von besonderen Stimmungen gebunden ist, die den anderen lyrischen Arten fehlen und den Leser für die größere Anspannung der Aufmerksamkeit beim Genießen entschädigen. Denn wir wollen die Schranken und Schwierigkeiten nicht übersehen, die aus dem Objekt dieser lyrischen Art ebensowohl für die künstlerische Behandlung wie auch für die Vertreibung derselben in der Masse des Publikums entstehen können. Der Einfühlung in die Gedankenlyrik stehen beträchtlich größere Hindernisse im Wege, als es z. B. bei der Liederdichtung der Fall ist. Und die Hindernisse entspringen zunächst daraus, daß der Inhalt der ersteren schwieriger, weniger geläufig ist, weil er einer solchen Sphäre menschlicher Erlebnisse angehört, die dem Durchschnittsleser teilweise oder sogar gänzlich fremd ist. Die höheren Stimmungen und die „Weltgefühle“ sind mehr als die übrigen an Gedanken und Gedankenabläufe gebunden; und den

Gedanken zu meistern, ist nicht jedermanns Sache. Deshalb sind echte philosophische Dichtungen bedeutend seltener als echte Lieder oder Erzählungen etwa. Darum ist auch der Kreis derer, die die Gedankenlyrik verstehen und würdigen können, kleiner. Wenn auch der Dichter seinen Gegenstand vollkommen beherrscht, so kann und darf er nicht alle Vorstellungen und Vorstellungsverknüpfungen in seine Schöpfung hineinweben, die seinen Gedanken spiegelklar, für jedermann durchsichtig machen könnten. Er würde entweder zu breit oder zu prosaisch werden: in jedem Falle würde er gegen die elementarsten Stilgesetze der Poesie verstoßen. Der Dichter verläßt sich darauf, daß der gebildete Leser im Vorrat seiner Kenntnisse Elemente genug findet, die ihm zum unmittelbaren Verstehen seiner Gedankenwelt und zum Einfühlen in dieselbe verhelfen, was bei dem gewöhnlichen Leser freilich nicht zutrifft. In den Besitz dieses „ungestalteten Vorstellungsüberschusses“ kann der Durchschnittsleser nur auf einem außerästhetischen Wege gelangen. Dem Verstehen der Gedankendichtung setzen sich also noch andere Schwierigkeiten entgegen, die aus dem nicht vollständigen Verkörpertsein ihrer Prämissen herrühren. Wir haben schon gesehen; daß die poetischen Gedanken ihre psychologische und ästhetische Berechtigung in einem konkreten Erlebnis haben, von dem sie unmittelbar und notwendig ausgehen. Dies innere oder äußere Erlebnis ist nun von dem Dichter vollständig, teilweise oder gar nicht in sein Werk hineingezogen. Aus dem Ausbleiben oder unvollkommenen Hineinarbeiten dieses väterlichen Bodens der Gedanken ergeben sich besondere Hindernisse für das vollständige Verständnis und Genießen der poetischen Idee. Wir lassen hier solche Fälle bei Seite, in denen intime Erlebnisse oder Naturbilder die Voraussetzungen einer philosophischen Dichtung bilden, — teils weil sie an anderer Stelle bereits behandelt sind oder später behandelt werden, teils weil in solchen Fällen sich Schwierigkeiten ergeben, die nicht nur die philosophische Poesie, sondern das ganze Gebiet der Dichtung überhaupt betreffen[1]). Hier nehmen wir nur solche Fälle vor, die für die Gedankenlyrik charakteristisch sind.

Zunächst sind solche philosophische Gedichte heranzuziehen, die an bestimmte technische oder wissenschaftliche Begriffe und Entdeckungen oder an irgend eine philosophische Theorie ihre Reflexionen und Gefühle knüpfen. Von besonderem Interesse sind für uns die Ausführungen Guyaus über diese Art von Dichtungen, und zwar um so mehr, als er selbst derartiges geschaffen hat. Den Grund für so vieles Mißlungene in dieser Richtung sieht Guyau darin, daß die Tatsachen der modernen

[1]) Volkelt, a. a. O. S. 409 f.

Wissenschaft und Philosophie zu bald nach ihrem Auftauchen zum Gegenstand der Poesie gemacht werden. „Dans chaque nouvelle province conquise par la science la poésie peut sans doute entrer et faire à son tour acte de possession, mais graduellement; c'est là ce que semblent oublier plusieurs poètes contemporains qui veulent immédiatement ‚mettre en vers' les découvertes de la science ou les systèmes tout faits de tel ou tel philosophe . . . ."[1]). Der Rat, den Guyau den Gedankendichtern gibt, sie sollen nicht zur Arbeit greifen bis die philosophischen oder wissenschaftlichen Errungenschaften ihnen und ihren Lesern genügend vertraut geworden sind, ist gewiß nach manchen Seiten hin berechtigt, hat aber doch nicht Allgemeinheit. Denn was soll das bedeuten, mit dem wissenschaftlichen Objekt „genügend vertraut" sein? Handelt es sich um eine gründliche, wissenschaftliche Vertrautheit, so hat man Guyau entgegenzuhalten, daß dies mit dem künstlerischen Schaffen gar nichts oder nur wenig zu tun hat. Handelt es sich dagegen um eine erfahrungsmäßige, anschauliche Kenntnis der Sache, so hat Guyau vollkommen Recht, was insbesondere den Dichter betrifft. Dieser muß seinen Gegenstand intuitiv auffassen und davon ergriffen sein; ohne dies kann er nichts Bedeutendes hervorbringen. Wie dem auch sei, es läßt sich manches gegen die oben angeführte Meinung Guyaus sagen, nämlich, daß es viel näher liegt, daß das frisch Entdeckte, das Neue auf die Einbildungskraft des Dichters stärker einwirkt als das schon allbekannt Gewordene oder sogar in den unbestrittenen Besitz des Verstandes Übergegangene. Weiter ist zu bedenken, daß es auch solche Eroberungen des menschlichen Geistes gibt, in deren Wesen es liegt, vom Erfassen und Erfühlen des Publikums allzeit in einer kühlen Entfernung zu bleiben. Der Leserkreis der Kantischen Philosophie ist heutzutage entschieden größer als zur Zeit Schillers; trotzdem ist die Kantische Ideenwelt bei weitem noch nicht so mit uns verwachsen, daß sie für Dichter und Publikum ein leicht bildsames Material wäre. Die Tatsache, daß zwischen ihrer Entstehung und uns ein größerer Zeitraum liegt, hat ihre Sprödigkeit, in der sie der Dichtung gegenübersteht, nicht verringert. Nach Guyau wäre die Leistung Schillers ein wenig verheißendes Wagnis gewesen, während ein Dichter von heute es leichter hätte. Wir aber wollen wieder nicht behaupten, daß nur die Neuheit des Faktums auf die Einbildungskraft des Dichters anregend wirkt. In Wirklichkeit gibt es eben keine derartigen Zeitbestimmungen für das poetische Schaffen. Für den Dichter

[1]) Les problèmes de l'Esthétique contemporaine, sixième édition, Paris 1904, S. 162 f.

ist ein Stoff weder zu alt noch zu neu. Daß er ergriffen ist von dem Faktum, das ist alles. Der Grund des Mißlingens vieler wissenschaftlicher Dichtungen liegt nicht darin, daß der Dichter sofort nach Feststellung einer Theorie oder Entdeckung einer Tatsache geschrieben, sondern darin, daß er entweder nicht die poetische Seite seines Gegenstandes zu treffen oder für seine Intuition nicht die entsprechende dichterische Form zu finden vermocht hat. Daß dem so ist, beweist der Umstand, daß Guyau selber den Dichtern verbietet, auch nur zu versuchen, mit realistischer Genauigkeit die wissenschaftlichen Apparate oder Verfahrungsweisen poetisch wiederzugeben, um nicht in trockene Prosa oder gesuchten, schwülstigen Stil zu verfallen. Und daß der Dichter nicht immer warten kann, bis der wissenschaftliche Gegenstand, an den er seine Gedanken knüpft, allen geläufig geworden ist, dafür liefert wieder einen Beleg Guyaus Dichtung „L'analyse spectrale", die verfaßt wurde, trotzdem diese wissenschaftliche Tatsache weit davon entfernt war, ein allgemeines Gut zu sein. Freilich entspringen daraus nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten einerseits für das Hervorbringen, andererseits für das Verständnis und Genießen seiner Dichtung. Guyau hat sich in doppelter Weise zu helfen versucht. Einmal durch den Titel des Gedichtes und dann durch einen gewissermaßen erklärenden Eingang. Solche Titel haben wohl immer etwas Unpoetisches an sich, das die Leser eher zurückschreckt als anlockt; doch auch das Gute, daß sie dem Dichter eine umständliche, rein sachliche Einleitung ersparen. Allerdings trifft dies Letztere nur für eine kleine Minderzahl von Lesern ein. Da aber die Dichtung sich immerhin nicht nur an Einzelne, sondern mehr oder minder an die Allgemeinheit wendet, ist dem Dichter durch einen solchen solchen Titel die Aufgabe nicht erlassen, die eine oder die andere wissenschaftliche Seite seines Gegenstandes näher zu beleuchten. So konnte auch Guyau nicht umhin, in den einleitenden Strophen seine Leser mit den wesentlichen Resultaten der Spektral-Analyse bekannt zu machen. Dadurch bleibt der Dichtung ihr selbständiger Charakter gewahrt. Sie selbst gibt in der Einleitung die Voraussetzungen, die für das Verständnis des Ganzen notwendig sind.

Aber die Aufgabe des philosophischen Dichters ist damit nicht beendet, daß er das Verständnis seiner Dichtung anbahnt und gewissermaßen sicherstellt. Er muß dabei lyrisch bleiben. Er muß seine Gefühle direkt und lebendig ausdrücken. Oder vielmehr, er muß gleichsam in der Darstellung seiner seelischen Erregungen das Objekt seiner Gedanken offenbaren, oder aber durch die Schilderung des Gegenstandes seiner Stimmung Ausdruck geben. Dieser Aufgabe des Dichters hat Guyau nicht vollkommen Rechnung getragen. Neben manchen großartig ge-

lungenen Strophen hat er auch solche bestehen lassen, die im Stil des abstrakten Berichtes gehalten sind. Von diesen letztgenannten sollte vielleicht nur eine beibehalten werden, nämlich die erste. Ihr ruhiger und fast prosaischer Ton ist geeignet die Wirkung der folgenden, beweglicheren und breiteren, durch Gegensätzlichkeit bedeutend zu erhöhen. Sie bildet wie eine feste, sichere Unterstufe, von der die Phantasie des Dichters sich in unabsehbare Höhen aufschwingt.

Quand il a fui la terre en un essor suprême,
Notre oeuil retrouve encore d'autres terres la'-haut.
Partout à nos regards la Nature est la même:
L'infini ne contient pour nous rien de nouveau.

Fleuve de lait roulant des mondes sur nos têtes,
Et vous, bleu Sirius, Cygne blanc, Orion,
Nous pouvons maintenant dire ce que vous êtes —
Nous avons dans la nuit saisi votre rayon!

— — — — — — — — — — — — — — —

Manchmal steht die Sache noch schlimmer. So z. B. nur der kann Robert Brownings Gedicht „The Fugues of Saxe Gothe" gebührend würdigen, der mit der musikalischen Formenlehre vertraut ist. Die anderen Leser sind dabei auf Erläuterungen angewiesen und an solchen wird's den Browning'schen Stücken nicht fehlen. Die Browning'sche Gesellschaft sorgt schon dafür. Der Leser muß sich also auf einem außerästhetischen Wege diesen „Überschuß an Gehalt" aneignen, bevor er an die Lektüre herantritt. Er muß über Fugen viel gelesen und solche Stücke oft gehört haben, wenn er sich verständnisvoll in die Dichtung vertiefen will. Diese Forderung kann aber nicht ein Jeder an sich stellen. Der Dichter hätte wohl den Leser dieser nicht ganz leichten Pflicht entheben mögen, wenn didaktische Ausführungen oder gar musikalische Vorträge mit der Poesie vereinbar wären.

Ist der Ausgangspunkt ein geschichtlicher oder mythologischer, so hat es der Dichter verhältnismäßig leichter. Wenn es sich um weltbekannte Personen oder Ereignisse handelt, die in dem Titel schon genannt sind, kann sich der Dichter den erzählenden Eingang ersparen.

Eine andere Art sich zu helfen bei der Behandlung historisch-mythologischer Stoffe ist der erklärende Untertitel. Der Titel allein scheint dem Dichter nicht ausreichend zu sein, um die Leser in seinen Gegenstand einzuführen und so greift er zu einem zwar nicht poetischen, aber bequemen Mittel: er faßt unter dem Titel in einigen in Prosa verfaßten Zeilen das Charakteristische

der Situation, bezw. der Persönlichkeit zusammen, welche den Anlaß des Gedichtes boten oder selbst den Kern desselben bilden. Zu diesem Ausweg greifen z. B. manchmal Leopardi, Robert Browning u. a. So führt eines der prachtvollsten Gedichte des letzteren den Titel „Abt Vogler“ und gleich darauf in Klammern die Erklärung: (After he has been extemporizing upon the musical Instrument of his invention). Dieser Untertitel macht uns mit dem Wichtigsten bekannt, was wir über diesen merkwürdigen Virtuosen und Ausbildner der Orgel zu wissen brauchen, um uns in die Dichtung Brownings vollauf einfühlen zu können. Näher auf die Dichtung einzugehen, ersparen wir uns hier.

Bedeutend poetischer ist die andere Verfahrungsweise des Dichters, ganz zu Beginn, in einigen Zügen, die Personen und die Situation zu skizzieren, wenn dieselben nicht gerade allbekannt sind. So ließ Tennyson einige seiner in dem Boden der griechischen Mythologie wurzelnden lyrischen Monologe mit einem epischen Eingang beginnen, wo er in einigen Zeilen die vorangegangenen, zum Verständnis des Gedichts notwendigen Geschehnisse zusammendrängt. (Oenone.) Freilich führt das zu einer Mischung der poetischen Gattungen, aber gern kann man ihm einen solchen Verstoß nachsehen, entspringen doch daraus mehr Klarheit und andere Vorzüge.

Anders und in glanzvoller Weise gelang es Tennyson in seinem „Ulysses“ das Epische in das Lyrische aufgehen zu lassen. Bezeichnend ist diese Dichtung auch noch deshalb, weil der Dichter die mythische Überlieferung zu seinen Zwecken umgestaltet hat. Die Irrfahrten des Ulysses haben sein Wesen verändert. So lange hat er sich nach seiner Heimat und den Seinigen gesehnt, und siehe! kaum in Ithaka angekommen, zieht es ihn schon wieder aus dem ruhigen, behaglichen Leben am stillen Herd hinaus in die Ferne. Die Insel scheint ihm zu klein, seelebeengend, die Herrschaftspflichten gemein; es treibt ihn, neue Abenteuer, eine neue Welt und ein bewegungsreiches, gefahrvolles und von Kämpfen erfülltes Leben zu suchen. Die Voraussetzungen und die Vorereignisse sind so ineinander eingeflochten, daß fast ein jeder Zug der Dichtung mit dem aktuellen Seelenzustand des Ulysses gleichzeitig ein Moment seines vergangenen, so ereignisreichen Lebens wiedergibt.

Wir wollen hier noch eine Frage berühren: das Verhältnis des persönlichen Erlebnisses des Dichters zu seinen historischen Personen. Fassen wir das herrliche Gedicht von Leopardi „Brutus der Jüngere“ ins Auge. Die Anrede an die „marmornen Götter“ und insbesondere an Zeus, die „Ruchlosen zum Schutze thronen“ und die sich das menschliche Leiden „zum angenehmen Schauspiel erkoren haben“; die Betrachtung der neidenswerten

Ruhe und Unbewußtheit der Tiere; das Gefühl, daß nur der Mensch dem Schicksalswechsel preisgegeben ist, denn

.... ein vergeßner Teil der Dinge
Sind wir, — und unsre bange Schicksalsfrage
bekümmert kein Orakel
In Höhlen, wo die Eule krächzt, und nimmer
Erbleicht aus Mitgefühl der Sterne Schimmer.....

Übers. Hamerling.

alle diese düstern und kühnen Gedanken zeugen von einer edlen, in ihrer Verzweiflung stolzen Seele, die im Kampf gegen menschliche und himmlische Ungerechtigkeit zwar besiegt, aber nicht gebrochen und ihrer heldenhaften Gesinnung nicht beraubt ist.

Wäre nicht der Titel und der epische Eingang, so würden wir mit Recht vermuten, daß der Dichter seine eigenen Gefühle und Gedanken ausdrückt, daß er in seinem eigenen Namen spricht.

Die Dichtung hätte so einen reineren lyrischen Charakter getragen, doch würde sie einigermaßen in der Luft schweben. Es ist sehr möglich, daß der Dichter direkt von dem historischen Faktum ausging und es poetisch ausgestalten wollte; es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß es sich hier um ein Rollengedicht handelt. Vielleicht ist er von einem eigenen Gefühls- oder Gedankenerlebnis ausgegangen und hat sich nur nachher nach einer geschichtlichen Persönlichkeit umgesehen, um sie zum Träger seiner seelischen Erregungen zu machen. Und diese glaubte er in Marcus Junius Brutus, dem letzten römischen Republikaner, gefunden zu haben. Der Dichter wählt aus dem Leben des Brutus das Moment, das für die Darstellung seiner Gedanken über Menschen und Schicksal am besten paßt. In dem Eingang schildert er die letzten Augenblicke seines Helden, als dieser im Begriff steht, nach dem unglücklichen Ausgang der Schlacht bei Philippi, sich in das Schwert seines Sklaven Stratus zu stürzen. Es entsteht die Frage, falls die Dichtung eine Rollendichtung ist, warum sich Leopardi in jene Zeiten versetzt und es nicht vorgezogen hat die Gefühle und Gedanken als seine eigenen Erlebnisse auszugeben. Im letzteren Falle wären die Schwierigkeiten, die aus den historischen Voraussetzungen entspringen, einfach weggefallen, und er hätte auch unterlassen können, Symbole und Gestalten aus dem Gebiet der Mythologie herbeizuziehen. Hierauf ist zweierlei zu erwiedern. Erstens, mit dem Stehenbleiben auf dem Boden persönlicher Erlebnisse hätten Schwierigkeiten anderer Art bei der poetischen Wiedergabe der Voraussetzungen dieses inneren Lebens entstehen können [1]). Zweitens, und das ist das Wichtigste, gehen die Gedanken und Gefühle, die den Inbegriff

[1]) S. Volkelt, a. a. O. S. 409.

seiner Konzeption ausmachen, derart ins Große und sind so potenzirt, daß sie übertrieben und etwas unbegründet erschienen wären, wenn der Dichter sie als eigene Erfahrungen und Ausbrüche seiner seelischen Erregtheit ausgegeben hätte. Einer gewissen historischen Persönlichkeit aber in den Mund gelegt in einem Augenblick, der über das Schicksal einer Welt entscheidet, sind sie so recht an ihrem Platze und bekommen Kraft und Bedeutung aus eben dieser großartigen Situation, in der sie gegen Götter und Menschen geschleudert sind.

Bisher haben wir nur diejenigen Beschränkungen und Schwierigkeiten ins Auge gefaßt, die sozusagen aus den Prämissen der philosophischen Dichtung hervorgehen. Es ergeben sich manchmal auch andere größere Schwierigkeiten, die aus den dargestellten Ideen selbst entstehen können. Es kommen Fälle vor, wo der Leser die Prämissen wohl verstehen, doch dem hohen Gedankenflug des Dichters nicht folgen kann, sei es, daß dieser sein geistiges und kulturelles Niveau übersteigt, sei es, daß der Dichter nicht vermag, seine Gedanken vollendet zu verkörpern. Doch übergehen wir den Fall, wo die Schuld in der geistigen Unfähigkeit des Lesers oder in der ungenügenden Darstellungskraft des Dichters liegt: da ist nichts zu helfen! Wenn aber nur die ungenügenden Kenntnisse des Lesers oder Hörers das volle Genießen der Dichtung beeinträchtigen, so ist zu bemerken, daß mit der Zeit günstigere Bedingungen für den Genießer eintreten können, die das betreffende Gedicht unter eine ganz andere „ästhetische Optik“ rücken. Wir stimmen hierin gänzlich mit Raoul Richter überein und heben mit Freude besonders hervor, was er über einen der größten Ideendichter, Fr. Schiller, sagt[1]).

[1]) „Während bei gewöhnlichen Gegenständen eine ausreichende Bekanntheit stillschweigend vorausgesetzt werden darf, kann eine solche auf philosophisch-religiösem Gebiete nicht immer erwartet werden. Hier fehlt die Vertrautheit mit dem Weltbilde, das dem Kunstwerke zu Grunde liegt, und der laienhafte Leser glaubt zu seinem und des Dichters Nachteil, es hier erst „gelehrt“ zu bekommen. Daraus ist nicht etwa zu folgern, der Künstler habe aus Rücksicht auf den geistigen Mittelstand solche Gebiete zu meiden, sondern, wer dazu befähigt ist, soll sich gefälligst das nötige Rüstzeug aneignen, wenn anders es sich um wahre Kunst handelt. Schillers sogenannte Ideendichtungen z. B., ohne Kenntnis der Kantischen Lehren gelesen, wirken oft wie hohle Abstraktionen, weil der Aufrichtige sich zwischen je zwei Strophen ängstlich an den Kopf faßt, um herauszubekommen, was der Dichter hier eigentlich „gemeint“ haben könne. Wer aber den Stoff beherrscht und lebendige Vorstellungen vom kategorischen Imperativ, dem Gegensatz von Natur und Freiheit, Tugend und Glück sein eigen nennt, ehe er an die Lektüre herantritt, für den ist des Staunens kein Ende ob des freiesten Flusses, ob der anschaulichsten Bewältigung religiösphilosophischer Ideen. Das Mißbehagen an den wenigen, wirklich rein gedanklichen oder moralisierenden Partien tritt in den Hintergrund“. Raoul Richter, Richard Demels „Zwei Menschen“ als Epos des modernen Pantheismus (Zeitschrift für Ästh. u. allgem. Kunstw. 1908, S. 397).

Die Erwerbung der Vorkenntnisse zum Zwecke des Genießens einer Gedankendichtung können wir ruhig gelten lassen, besonders wenn es sich beim Lesen nicht um ein gleichzeitiges Nachschlagen der schwierigen oder unverstandenen Stellen in Kommentaren oder philosophischen Wörterbüchern handelt. Denn zum Verständnis eines Gedichtes philosophischen Inhalts gehören mehr geistige Bedingungen und Vorbereitungen, als z. B. dazu, sich mit einer historischen Persönlichkeit, die den Mittelpunkt irgend eines Kunstwerkes ausmacht, vertraut zu machen. Wer etwa Schillers „Ideal und Leben" ästhetisch genießen und würdigen will, muß auf einer ziemlich hohen Stufe philosophischer Bildung stehen. Ist das aber nicht der Fall, so kann man sich nicht im Handumdrehen durch Nachsuchen in einem Kompendium der Geschichte der Philosophie über die Unkenntnis hinweghelfen. Wenn jemand unmittelbar beim Lesen einer für ihn zu abstrakten Dichtung sich anschickt, all das nötige Wissen sich anzueignen, können nicht geringe Gefahren für das ästhetische Betrachten entstehen. „Einmal", sagt Volkelt[1]), „kann das Herbeischaffen der nötigen Vorkenntnisse eine so lästige Arbeit sein, daß dadurch Kraft und Lust für das ästhetische Verhalten vermindert wird . . . . . Sodann aber muß man bedenken, daß bei einem großen Teil des Publikums die Neigung besteht, in dem Zurechtlegen des Bildes mit dem Verstand, in der Befriedigung der Wissensneugier die eigentliche ästhetische Beschäftigung zu sehen". Was Volkelt über die Gefahren sagt, die aus der Erwerbung der historischen und mythologischen Vorkenntnisse fließen — denn darauf beziehen sich diese Zeilen —, gilt noch mehr auf dem Gebiete der Gedankendichtung, wo es sich um das Sammeln und Aneignen intellektuellen Wissens handelt. Es kann aber noch eine Gefahr eintreten. Der Leser kann sich fleißig und gewissenhaft in Alles einstudiert haben, was zum vollen Verständnis des intellektuellen Inhalts der Dichtung unerlässlich ist; ja er kann auch in die Lage gekommen sein, die Befriedigung über die überwundenen Schwierigkeiten von der eigentlichen ästhetischen Lust zu unterscheiden, wobei er nicht einmal Müdigkeit oder sonstige Unfähigkeit für die künstlerische Betrachtung verspürt; — und dennoch findet bei ihm kein ästhetisches Verhalten statt, die Ideen bleiben ihm gewissermaßen fremd, kurzum er kann sich in das Gedicht nicht einfühlen. Und da wirft er das Buch weg und wälzt die ganze Schuld auf den Dichter. Wie ist das zu erklären? Eben weil er alles voller Hast tun wollte, weil seinem Geist nicht Zeit genug blieb, die notwendigen Gedanken und Anschauungen allmählich in sich

[1]) a. a. O. S. 143.

aufzunehmen, zu verarbeiten und zu organisieren. Die in aller Eile zusammengewürfelten Kenntnisse sind ihm sozusagen nicht in Fleisch und Blut übergegangen, und darum quellen beim abermaligen Lesen der Dichtung aus seinem Innern noch keine seelischen Erregungen, keine tiefempfundenen Affekte hervor. Die Ideen sind für ihn stumm, sie sagen ihm nichts. Wenn er jedoch an Erfahrung reicher geworden ist und von Zeit zu Zeit, seinem inneren Drange folgend, über die Geheimnisse des Lebens nachgedacht oder sich in die Werke eines geistigen Führers vertieft hat, so ist nicht zu verwundern, daß er nochmals zum selben Dichter greift und — zu einer entgegengesetzten Überzeugung über dessen Kunst gelangt. Noch eines möchten wir hinzufügen. Die größte Belesenheit, sei sie mit einer noch so hervorragenden Intelligenz verbunden, reicht nicht aus zum vollgültigen Verstehen und Genießen einer philosophischen Dichtung. Dazu gehört, wie überall auf dem ästhetischen Gebiete, eine tief fühlende Seele. Nicht nur mit der Fülle seiner Kenntnisse, sondern mit wahrer Leidenschaft für das Ideale in Kunst und Leben und mit dem ganzen Vorrat seiner Erlebnisse muß man an Erzeugnisse wie Schillers oder Leopardis Gedankenlyrik herantreten.

Jedes Gedicht weist ein Mehr auf als den Inbegriff der darin enthaltenen Gedanken; und man kann die Ideen des Gedichts wohl erfassen, ohne in das innerste Verständnis desselben eingedrungen zu sein. Wohl kann ein Fachmann das, was die Grundlage eines wissenschaftlichen Gedichts wie der „Spektralanalyse“ Guyaus bildet, sein eigen nennen; wohl können einem Gelehrten die philosophischen Begriffe und Anschauungen einer Gedankendichtung ebenso oder noch geläufiger sein als dem Dichter; aber weder dem wissenschaftlich, noch dem philosophisch Geschulten wird sich der reiche Born der geheimsten Gefühle des Dichters erschließen, wenn die großen Geheimnisse des Lebens ihre Brust nicht mit Schauer oder Wonne erfüllt haben, wenn ihr Geist nicht wie der des Dichters harte Kämpfe um die Lebensauffassung durchgemacht hat, bald niedergeschmettert von Zweifel und Qual, bald hochauf sich emporschwingend auf den Fittigen der Hoffnung und des Sieges. Auch hier also, auch in der Gedankendichtung ist das Gefühl ausschlaggebend. Schiller, sagt Hebbel, hat nur „Gefühl für Gedanken“; darin mag sich Hebbel stark geirrt haben. Nichtsdestoweniger ist es aber wahr, daß man dies Gefühl haben muß, um etwas von der Seligkeit der höchsten Poesie in sich zu verspüren. Der Leserkreis der philosophischen Lyrik ist immer noch gering. Sollte sie deswegen eine tieferstehende Kunstform sein? Wir glauben kaum.

5. Allgemeines über Rhythmus.

Es ist Sache der Physiologie und der Psychologie zu untersuchen, wie der Sinn für den Rhythmus entstanden ist und welche seelischen und körperlichen Elemente als dessen Komponenten angesehen werden müssen. Was die Poesie in erster Linie interessiert, ist die mehr oder weniger spontane Korrespondenz zwischen dem vom Gefühl geleiteten Lauf der Vorstellungen und Gedanken und dem rhythmischen Gang der sprachlichen Ausdrücke und Sätze. Die Betonungsunterschiede, die Tempoveränderungen, die Länge der rhythmischen Einheiten und alle Intensitäts- und Qualitätseigentümlichkeiten der poetischen Sprache sind also von innen bedingt, von dem Entwicklungsgang eines Seelischen, das Objekt der dichterischen Schilderung ist. Aber ebenso wahr ist es, daß die Sprache diesem Gefühlsrhythmus ihren eigenen Charakter aufprägt. Es findet also eine Verschmelzung zwischen dem sprachlichen und dem inneren Rhythmus[1]) statt. Einfühlung in den ersteren bedeutet zugleich Ein-

[1]) Das Wesen des Rhythmus beruht auf einer Einfühlungsgrundlage: wir fühlen in die Töne, Wörter, Sätze gewisse Strebungen und Kräfte ein, wir verlebendigen sie und erleben an unserer Seele und an unserem Leibe diese eingefühlten Bewegungsempfindungen. Das Metrum ist schablonenhaft und leer; es erlaubt nur eine relativ gleichmäßige, eintönige, arme Einfühlung von Stimmungs- und Willenswerten. Der überwiegend gedankliche Ablauf von Vorstellungsinhalten, etwa in einer didaktischen Dichtung, bringt es nicht viel weiter. Wo hingegen die poetische Idee aus einem wirklich bewegten Gemüt, aus einer tiefergriffenen Seele entsprungen ist, da ist eine viel lebhaftere und reichere Mannigfaltigkeit an eingefühlten Stimmungen und Strebungen gegeben. Ein bewegter Rhythmus ist durch ein Gefühlserlebnis bedingt, und je ursprünglicher und elementarer Natur das letztere ist, einen desto mächtigeren und ausgesprocheneren Charakter hat der erstere. Der prosodische Rhythmus ist, wenn auch in einem unverkennbaren Analogieverhältnis zu der Grundstimmung, doch zu generell und unbestimmt im Vergleich zu dem konkreten, jetzt und hier zu Wirklichkeit gewordenen Rhythmus der einen bestimmten Gefühlsinhalt enthaltenden Verse. Derselbe prosodische Rhythmus kann auch bei anderen Konzeptionen verwendet werden, während der konkrete Gefühlsrhythmus nur zu einem bestimmten Erlebnis paßt. Daher nennen wir diesen letzteren einen inneren, organischen Rhythmus. Einen analogen Unterschied machen Dichter wie Heine, und unter den Ästhetikern weist darauf besonders hin

fühlung in den Dynamismus des Seelischen, Erleben der Willensimpulse und Willenserregungen, die damit verbunden sind; ja sogar noch mehr: ohne Sinn für das wahrhaft Rhythmische gibt es keine Einfühlungsmöglichkeit in den poetischen Gehalt. Vielleicht muß man hierin den Grund suchen, warum wir sogar an solchen Erzeugnissen der Dichtkunst Wohlgefallen finden, die wir selbst als sinnlos und anschauungsarm erklären. Bestimmte, ausgesprochene Gefühle, die an Gedanken gebunden sind, erwecken sie in uns freilich nicht, wohl aber dunkle, verwehende Gefühle und Stimmungen, die sich in klaren Worten nicht festhalten lassen und die wir zu den Inkalkulabilien unseres inneren Lebens rechnen dürfen. Dazu trägt auch das musikalische Element bei, das wir zum großen Teil zum inneren Rhythmus zählen müssen [1]).

Manche Forscher haben eine allzu intellektualistische Auffassung des Rhythmus. Selbst Meumann ist von diesem Fehler nicht ganz frei, so wenn er in dem „logisch Bedeutsameren" den Grund und die Wirksamkeit der Betonung sieht. Es scheint, daß er nur in zweiter Linie an das Gefühl denkt, wenn er die konstitutiven Elemente des poetischen Rhythmus feststellen will. Wie dem auch sei, ist das Wort „logisch" irreführend und es ist besser, wenn man an dessen Stelle ein passenderes Wort setzt. Denn selbst in der Gedankendichtung wird nicht das logisch bedeutendere, sondern das emotionell und phantasiemäßig wirksamere Wort betont. Die Gedanken sind auch hier nur Stellvertreter der seelischen Erregungen. Das Gefühl ist überall in der Poesie das erzeugende, auswählende und ordnende Prinzip. Es betont das, was ihm assimilierbar ist, scheidet aus oder stellt

---

Jonas Cohn: „Zu dem Klangcharakter tritt dabei der Rhythmus. Will man sich seine Wirkung in einem bestimmten Fall klarmachen, so muß man sich hüten, das metrische Schema des Verses mit dem wirklichen Rhythmus zu verwechseln. Scheinbar sind die Verse:

„Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn"

trochäisch gebaut, in Wahrheit ist der erste Versfuß fast unbetont, so daß der Charakter des Fortstrebens den Versen von vornherein anhaftet. Die ganze schwache Betonung der ersten Silbe dient nur dazu, den ansteigenden, fast tanzenden Rhythmus des Anapäst zu einer in die Vergangenheit strebenden Sehnsucht abzumildern". („Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache", Zeitschr. für Ästhet. u. allgem. Kunstwissenschaft, 1907, S. 195).

[1]) „Trefflich sagt Dr. Albert Dauer, dessen Buch uns leider nur spät zur Kenntnis gelangt ist: „. . . Dabei äußert sich mir im Rhythmus eine ursprüngliche, nicht ableitbare, auch nicht ersetzbare Gestaltungskraft, die in hohem Maße das dichterische Erlebnis, das durch sie zum Ausdruck kommt, versinnlicht. Denn diese Gestaltungskraft macht sich hörbar; und man kann den Rhythmus nur im Hören erfassen. Aber dies Hören ist . . . . nicht allein als sinnliche Wahrnehmung zu verstehen; es ist, als ein Tun der Phantasie, auch innerlich". (Die ästhetische Sinnlichkeit, 1911, S. 32).

in den Schatten, was ihm nicht besonders förderlich ist; mit einem Wort, es bestimmt die ganze Entwicklung des dargestellten Lebensgehalts und folglich auch die Betonung und alle Elemente der Vortragsweise.

Daß der Gedanke allein nur sehr schwach als organisierender Faktor in der Dichtung fungieren kann, ist sehr leicht an Gedichten zu sehen, die von Philosophen, und sogar bedeutenden, verfaßt sind. So an den folgenden Versen von Schelling:

Ich bin der Gott, den sie im Busen hegt,
Der Geist, der sich in allem bewegt,
Vom frühsten Ringen dunkler Kräfte,
Bis zum Erguß der ersten Lebenssäfte,
Wo Kraft in Kraft, und Stoff in Stoff verquillt,
Die erste Blüt', die erste Knospe schwillt usw.[1]).

Alles scheint hier auf demselben Plan zu stehen. Schöne Gedanken reihen sich aneinander, ohne in uns eine besondere ästhetische Wirkung zu erwecken. Die Worte, auf welche die Akzente fallen, treten durch diese Betonung nicht wirksam genug hervor, sie beherrschen den Gang der Gedanken nicht und fesseln unser ästhetisches Interesse zu wenig. Die deutlich vorhandene Symmetrie fördert die Wirkung des Gedichts in keiner Weise. Die Erklärung ist darin zu suchen, daß die Gedanken ihrer selbst wegen da sind, die einzelnen Sätze sind da, um die Idee zu betonen, daß der Geist der Anfang allen Anfangs ist. Selbst die Wiederholung des Adjektivs „erste", das immer den Akzent trägt, ist zu diesem Zwecke da; logisch bedeutsam ist dies Wort allerdings, aber es fehlt ihm das, was es poetisch bedeutsam machen könnte. Wohl ist auch der Mangel an Phantasieanschaulichkeit daran schuld[2]); davon ist hier aber nicht die Rede. Auch Goethes „Procemion", „Eins und alles", „Vermächtnis" weisen diesen Mangel auf; jedoch wie anders klingen hier Verse wie:

Kein Wesen kann zu nichts zerfallen!
Das Ewige regt sich fort in allen.

Ebenso fehlt die Phantasieanschaulichkeit in den folgenden Versen Schillers aus „Götter Griechenlands":

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
Alles Hohe nahmen sie mit fort,
Alle Farben, alle Lebenstöne,
Und uns blieb nur das entseelte Wort.

---

[1]) Schellings sämtliche Werke, J. G. Cotta'scher Verlag 1859 IV, S. 547 f.
[2]) Dieses Urteil bezieht sich selbstverständlich nur auf den letzten Teil der betreffenden Dichtung.

Hier fällt auch der Akzent zu wiederholten Malen auf ein und dasselbe Wort „alles“. Aber die Wiederholung hat hier einen gefühlsmäßigen Ursprung und macht sich als solche geltend. Die Grundstimmung ist hier der Schmerz über das vollständige Verschwinden des Schönen und Erhabenen, und diese Grundstimmung prägt sich wunderbar in diesem einen Worte aus, das hier den Hauptakzent und die Tonhöhe der rhythmischen „Abschnitte“ trägt.

Die Wiederholung zeugt von der Intensität eines Seelenzustandes, aus dem der Dichter nicht heraus kann. Der Dichter kehrt immer wieder zu seinem Grundgefühl zurück. Dies geschieht nicht nur durch die Wiederaufnahme derselben Verse und Gedanken, sondern auch durch die totale oder partielle Wiederholung desselben Rhythmus[1]). Die zentrale Stimmung klingt dann, wenn auch nicht in denselben Worten und Gedanken ausgesprochen, aus demselbsn heraus. Manchmal genügen nur Anklänge an eine frühere rhythmische Einheit, um den Effekt der Festbannung in einem Gefühlszustand hervorzubringen; viel tiefer und sicherer ist aber dieser Effekt, wenn der Dichter sich nicht auf die Wiederaufnahme eines rhythmischen Abschnitts beschränkt, sondern diesen auch weiter entwickelt. In solchen Fällen wird augenscheinlich, wie Gefühl und Rhythmus eins sind, seelische und sinnliche Seite einer und derselben Lebendigkeit. Wir unterlassen es hier, für alle diese Fälle Beispiele anzuführen. Nur für die Wiederaufnahme und Weiterbildung einer rhythmischen Einheit weise ich auf „Caïn“ von Lecomte de Lisle hin, und zwar auf die Strophe, in welcher die stolze Auflehnung Kains gegen die Aufforderung des Erzengels vorkommt, sich zu unterwerfen und zu beten:

Prie et prosterne-toi. — Je resterai debout.
— — — — — — — — — — — — —
Je resterai debout! Et du soir à l'aurore,
Et de l'aube à la nuit, jamais je ne tairai
L'infatigable cri d'un coeur désespéré! usw.

Dieser Rhythmus, den wir den organischen nennen möchten, ist von dem äußeren, jeder gebundenen Rede eigentümlichen zu unterscheiden. Auch muß man sich davor hüten, ihn mit den Bewegungsempfindungen zu verwechseln, die in uns entstehen etwa durch die von dem Dichter angedeuteten, eine Handlung bezeichnenden Worte, die in manchen Gedichten vorkommen. Jedoch bestehen alle diese Arten von Strebungs- und Bewegungs-

[1]) Siehe die interessanten Feststellungen Meumanns in seiner Abhandlung: „Untersuchungen zur Ps. und Ästh. des Rhythmus“. (Philosophische Studien, X. B. Heft 3, S. 401.)

empfindungen in der Dichtung nicht isoliert. Vielmehr ist es so, daß sie in den besten Erzeugnissen der Poesie möglichst verschmelzen. Es ist z. B. von Haus aus eine wunderbare Anpassung des Metrums an den Rhythmus, eine Wahlverwandtschaft zwischen gewissen seelischen Bewegungen und prosodischen Formen. Der lebendige Rhythmus bewegt sich mit voller Freiheit innerhalb des metrischen Gerippes, ohne es zu verletzen. In diesem Harmonisieren des Starren mit dem Lebendigen, des Schematischen mit dem Vollen, des Regelmäßigen mit dem Wandelbaren liegt eine der Hauptleistungen der bewußt-unbewußten Kunst des Dichters.

Dennoch geraten manchmal auch in den besten lyrischen Schöpfungen der prosodische und der organische Rhythmus in Konflikt. So in den folgenden Versen aus dem berühmten Gedicht Viktor Hugos „Tristesse d'Olympio“:

Eh bien! Oubliez nous, maison, jardin, ombrages!
Herbe, use notre seuil! ronce, cache nos pas!

Diese Verse sind in Jamben geschrieben, dennoch fallen die Gefühlsakzente auf die dritte Silbe des Wortes „oubliez“ und auf die erste der Worte „herbe“, „ronce“, „cache“, was im Wiederspruch zu der metrischen Verteilung der Akzente steht. Jedoch wirkt diese Verletzung der Regel nicht unangenehm. Die Echtheit des Gefühls und der mächtige Strom der inneren Beweglichkeit bringen es mit sich, daß wir uns diese Unregelmäßigkeit gefallen lassen oder sie überhaupt nicht gewahr werden. Wir sind immer geneigt auch im Leben solche Überschreitungen des Gesetzes zu entschuldigen oder zu übersehen, wenn sie nur aus einem mächtigen Gefühle, aus einem unwiderstehlichen Triebe hervorgegangen sind.

Untrennbar von dieser rhythmischen Bewegung ist ein akustisch-melodisches Element. Dies macht sich nicht nur bei der Deklamation oder beim lauten Lesen fühlbar, sondern auch beim stummen. Wir wähnen eine innere Stimme zu hören, die sich bald rasch, bald langsam, bald heftig, bald leise, bald leidenschaftlich, bald heiter vernehmen läßt. Bei dieser inneren Stimme sind Beschleunigungs-, Farben- und Höhendifferenzen zu unterscheiden. Sie ist nicht zu verwechseln mit dem Klang der einzelnen Worte. Dieser ist dem Wort als solchen eigen, während die innere Musik von dem Grundstimmungen und Gedankenverknüpfungen bedingt ist[1]). Sie ordnet sich den natürlichen

[1]) Die Stimmung, aus der ein lyrisches Gedicht hervorgeht, ist am nächsten derjenigen verwandt, die einer musikalischen Konzeption zu Grunde liegt. In einem Brief an Körner (25. Mai 1792) macht Schiller das höchst bezeichnende Bekenntnis über das Ureigenste seiner Schaffensweise: „Ich

Klang der Worte unter und verwandelt ihn im gewissen Sinne, indem sie des Wortes verbrauchte Stimmung belebt oder ihm sogar eine neue einprägt. Das Wunderbare an dem poetischen Schaffen ist das spontane Zusammentreffen der inneren und äußeren Musik der Worte und Sätze. Höchst wirkungsvoll ist dabei, wenn diese akustischen Vorzüge mit den rein rhythmischen, z. B. mit

---

glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung seines Stoffs, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin". Auch bei Shelley, Hebbel und andern Dichtern schloß der Urzustand der Inspiration ein musikalisches Moment ein. Diese musikalische Erregung begleitet den Dichter unablässig, bis der poetische Keim, „die dunkle aber mächtige Totalidee" zur vollen Entfaltung gelangt ist und seine bleibende Form erhalten hat. Aus der Äußerung Schillers geht noch hervor, daß inhaltlich das Gefühl das ursprünglichste Element einer poetischen Konzeption ist, und daß in ihm auch ein willensartiges Moment enthalten ist, d. h. ein Verwirklichungsdrang, ein lebhaftes Bedürfnis nach Ergießung seelischer Erregungen. Dieses willensartige Element ist gleichsam das primum movens für die Ausgestaltung des organischen Rhythmus.

Es scheint uns den Tatsachen zu entsprechen, wenn wir behaupten, daß die poetische Inspiration der Inbegriff von einer gefühlsmäßigen, dunkel angeschauten Totalidee und von einem rhythmisch-musikalischen Moment ist. Wie diese dunkle Idee allmählich zu einer apperzipierenden Macht sich erhebt und durch Aufnahme aller zweckdienlichen Gefühlsinhalte und Phantasievorstellungen wächst und sich abklärt, so müssen wir annehmen, daß auch das ursprünglich gegebene rhythmisch-musikalische Element nicht ohne Einfluß bleibt auf die Weiterentwicklung der Dichtung. Ist ja doch die Dichtung ein Organismus, in dem das Ganze den Teilen vorausgeht. Dies organische Ganze ist die poetische Grundstimmung, die sich von innen heraus die ihr angemessenen Ausdrucksorgane schafft. Die Bedeutung, der syllabische Rhythmus, die Klangfarbe der einzelnen Wörter wie auch das prosodische Schema sind nur Materialien, die gemäß dem Grunderlebnis und den jeweiligen besonderen Gefühlen zur Verwertung gebracht und verarbeitet werden. Der Fluß der Vorstellungsverknüpfungen greift aus dem Wortschatz des Dichters diejenigen Wörter und Wortbildungen heraus, die ihrer Klangfarbe nach einen den in den Vorstellungen unmittelbar gegebenen Gefühlen analogen Stimmungswert haben. „Es handelt sich .... nicht um das, was gewöhnlich Lautmalerei genannt wird, sondern darum, daß die Laute in ihrem Gefühlscharakter dem Inhalte entsprechen". (Jonas Cohn, ebendaselbst.) Bei der Wahl dieser Wörter waltet der Dichter meist unbewußt, nach dem Gesetz des „immanenten Denkens" (Volkelt) oder nach dem angeborenen Gefühl des Genies. Stellt sich jedoch ein gewisses Wort ein, das zwar den Sinn genau wiedergibt, aber in seinem Laut dem Gefühlscharakter des Zusammenhanges nicht vollwertig entspricht, so stockt der Dichter und stellt Erwägungen auf, sucht bewußt vielleicht nach einem Synonym, das auch seiner Klangfarbe nach ihm zweckmäßiger erscheint. Ja, noch mehr: diese Klangfarbe erleidet eine gewisse Veränderung, bekommt eine gewisse Nüanzierung in dem harmonischen Zusammenhang des Ganzen. Der Dichter richtet sich bei seiner Wahl nicht so sehr nach der Klangfarbe des isolierten Wortes an sich als vielmehr nach der Schattierung, die sie im Medium des Gefühls erhält. Diese durch

dem Akzent zusammenfallen. So in den folgenden Versen aus „Rolla“ von Alfr. de Musset:

Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la pussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ, sur cette froide terre
Qui vivait de ta mort et qui mourra sans toi.

Die letzten Silben der Reimworte „poussière“ und „terre“ und besonders das „i“ in dem Ausruf „ô Christ!“ scheinen selbst den Schrei der schmerzerfüllten Seele des Dichters wiederzugeben.

Diese innere Stimme hat einen malenden Charakter, sie gibt die Grundzüge eines Temperaments oder wenigstens seine herrschende Stimmung in einer gewissen Situation wieder. Der Dialog zwischen Kain und dem Erzengel in dem oben erwähnten Gedicht Lecomte de Lisles ist ein mustergültiges Beispiel dafür. Derjenige, der über dieses Veranschaulichungsmittel wie über fast alle Darstellungsmittel der Poesie als einzig dastehender Herrscher verfügt, ist Shakespeare. Wenn wir diese innere Akustik als ein Element des wahren Rhythmus ansehen — und warum sollten wir nicht? — dann wird noch augenscheinlicher wie einseitig und ungenügend eine intellektualistische Auffasung des Rhythmus in der Poesie sein kann. Denn jedermann wird zugeben, daß die Beschleunigung und Verlangsamung der Stimme und besonders die charakteristische Färbung derselben der unmittelbare Ausdruck einer seelischen Erregung ist. Ein Gedankengang als solcher ist ziemlich gleichmäßig und farblos. Er fordert nicht zu solchen Abstufungen und Schattierungen des lauten oder inneren Sprechens auf. Es ist wahr, daß manche Momente an dem Gedanken interessanter als andere erscheinen und auch sein können. Diese fordern also zu einer Konzentration der Aufmerksamkeit, zu einer stärkeren Betonung und einer anderen Vortragsweise auf. Aber von hier bis zu einer wahren poetischen Betonung und Färbung der Worte ist eine ziemlich lange Strecke.

Dieser Rhythmus des Herzens steht in enger Verwandtschaft mit denjenigen Bewegungsempfindungen, die von Volkelt Phantasieleib von Stimmungen genannt und als solche analysiert worden sind. „Wer auf sich achtet“, schreibt Volkelt, „wird finden, daß beim Lesen oder Hören von Dichtungen seine Phantasie bald emporstrebt, bald herabsinkt, jetzt vorwärts ins Weite strebt, dann wieder nach rückwärts sich dehnt, daß sie sich ausbreitet,

die Gefühlszusammenhänge bedingten Lautverknüpfungen machen sich auch bei dem stummen Lesen hörbar. Sie klingen gleichsam in der Phantasie nach. Das ist, was wir das innere Sprechen oder die innere Stimme nennen: innere, insofern diese Lautverkettungen von innen heraus, von der Eigentümlichkeit der jeweiligen Grundstimmungen — und Gefühle, bedingt sind.

zusammenzieht, auf- und niederschwebt, kurz sich zu mannigfaltigen Bewegungslinien und Bewegungsrichtungen angetrieben fühlt. Es geschieht dies gemäß den Stimmungen, die im Anschluß an die Worte der Dichtung entstehen. Es sind erhebende oder niederdrückende, kämpfende oder sehnende, drängende oder zurückhaltende, gewalttätige oder leise Stimmungen ... Und sie treten nicht in der Nacktheit des rein Innerlichen auf, sondern worauf es hier ankommt, verschmolzen mit Bewegungsempfindungen“ [1]). Volkelt betrachtet diese Bewegungsempfindungen, zu denen sich auch manche Gemeinempfindungen zugesellen, als Bereicherung und Ergänzung der optischen und akustischen Phantasieanschauung. Auch hat er darauf hingewiesen, daß diese Bewegungsempfindungen manchmal von Phantasiesehen begleitet sein können.

Die große Rolle, die der Gefühlsrhythmus spielt, zeigt sich auch da, wo er mit der eigentlichen optischen Phantasie zusammenfällt. Alle Bestandteile des ersteren (Strebungen, Richtungen, Pausen, Tonhöhe, Tempoveränderungen usw.) können der letzteren zustatten kommen, indem sie es ermöglichen, das optische Bild, zu dem eine beschreibende oder erzählende Stelle in der Dichtung auffordert, leichter zu konstruieren und innerlich zu schauen. Solche Stellen sind oft bei Goethe zu finden, so z. B. in einer der allerschönsten Strophen in seiner „Braut von Korinth“:

Und der Jüngling will im ersten Schrecken
Mit des Mädchens eignem Schleierflor,
Mit dem Teppich die Geliebte decken,
Doch sie windet gleich sich selbst hervor,
Wie mit Geists Gewalt
Hebet die Gestalt
Lang und langsam sich im Bett empor.

Die vom Dichter selbst angedeutete Bewegung der Gestalt hat in dem variierten Rhythmus eine vortreffliche Stütze. Er läßt uns das Hervorwinden und Emporheben der Gestalt leichter und besser empfinden und sehen. Dies wird aber nicht allein von dem äußeren Rhythmus der Verse geleistet, sondern vielmehr von dem inneren. Der äußere ist nur ein Rahmen, der auch anders hätte ausgefüllt werden können, und ein Beweis dafür sind die übrigen Strophen, wo der Dichter dasselbe metrische Schema anders verwendet und andere Stimmungen und Gedanken hineingebracht hat. Ähnliche Beispiele begegnen uns in Shelleys „Night“, „The Cloud“, Wodsworths „Resolution and Independance“ u. a.

[1]) a. a. O. 420.

In manchem Sinne kann man mit einer gewissen Berechtigung auch von einer poetischen Prosa reden. Es ist nicht zu leugnen, daß die erhabenen Intuitionen eines Plato oder Giordano Bruno den Stempel der Poesie aufweisen, die sich nicht durch die Herrlichkeit der Anschauungen offenbart, sondern auch durch den innerlich bedingten rhythmisch-melodischen Gang der Gedanken und Gedankenabläufe. Man kann auch weiter gehen und mit Shelley annehmen, daß alle großen Schöpfungen des Geistes in das Gebiet der Poesie hineingehören, weil jede wahre Schöpfung Harmonie ist. Eben deshalb aber wohnt in jedem großen Denker auch ein großer Dichter und umgekehrt. „All the authors of revolutions in opinion", schreibt Shelley, „are not only necessarily poets as they are inventors nor even as their words unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth; but as their periods are harmonious and rhythmical and contain in thewselves the elements of verse; being the echo of the eternal music. Nor are those supreme poets who have employed traditional forms of rhythm on account of the form and action of their subjects, less capable of perceiving and teaching the truth of things than those who have omitted that form. Shakespeare, Dante and Milton (to confine ourselves to modern writers) are philosophers of the very loftiest power" [1]).

Von Poesie in Prosa kann man gewiß nur in einem ausgedehnten Sinn des Wortes „Poesie" reden. Denn es ist unzweifelhaft, daß der Vers den Gefühlsrhythmus und die unaussprechliche Melodie eines Ganzen noch fühlbarer macht, indem er dem Dichter Hindernisse und Aufgaben stellt. Darum konnte Goethe mit Recht behaupten, „alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden" [2]). Der Dichter muß seine Inspiration direkt in Versen niederlegen, wenn er Dichter bleiben will. Die Unmittelbarkeit, mit welcher sich seine Empfindungen und Gedanken in eine rhythmisch-musikalische Form umsetzen, ist das sicherste Zeichen seiner Echtheit. Für denjenigen Dichter, der es nötig hat, seine Gedanken zuerst in mehr oder weniger abstrakter Prosa zu fixieren, gilt derselbe Tadel, wie für den, der seine Ideen aus fremden Quellen schöpft und sie mit Bewußtsein und Fleiß in mehr oder minder wohlgebaute und wo möglich sinnlich angenehme Verse überträgt. Etwas Echtes kann auch er nicht hervorbringen, sondern nur Rhetorik, die etwas Gefühltes, Wahres bedeuten will und doch nur erreicht, den Schein des Lebensvollen zu erzeugen. Weil derartige Dichter nur Verständnis und

---

[1]) Defense of Poetry, Edited by Albert S. Cook, Boston 1891, S. 9.
[2]) G. an Schiller (25. N. 1797).

kein poetisches Gefühl für die hohen Welt- und Lebensfragen haben, behandeln sie dies in einer korrekten, glatten, zuweilen auch eleganten Form, es gelingt ihnen dabei aber niemals oder nur selten, ihrem Gegenstand Beweglichkeit, Leben und Poesie einzuhauchen. Sie vermögen dabei nicht bis zum Mark der Dinge durchzudringen, sondern halten sich an der Oberfläche auf und begnügen sich, diese Hülle der Gedanken sorgfältig zu hobeln und zu polieren. Man spürt an ihren Versen die Gewissenhaftigkeit, mit der sie an ihre Arbeit immer wieder zurückgekehrt sind, um dem bedeutenden Inhalt eine ihm gebührende Klarheit, Wohlklang und Wohlgliederung zu verleihen. Trotz allen Klanges und aller Symmetrie aber gelingt es ihnen nicht, wirkliche Poesie zutage zu fördern. Wohl kann manchmal auch ein solcher Dichter, der seine Gedanken zuerst in Prosa festhält, Bedeutendes zutage fördern; dann aber ist die Wiedergabe in Versen selbst eine Schöpfung. Der Dichter erfindet und schafft, indem er bloß zu übertragen meint. Vieles von dem in Prosa Gegebenen schiebt er bei Seite, viel Neues fügt er hinzu und die Verschmelzung der verschiedenen Momente ist jetzt wieder eine andere und vollkommenere. Weit entfernt davon, daß wir hier schlechthin mit einer Übertragung zu tun haben, müssen wir auch in diesem Prozeß die Bestätigung des oben Erwähnten sehen, daß das echte poetische Kunstwerk eine spontane versförmige Behandlung und Gestaltung voraussetzt. „Seitdem ich meine prosaische Sprache", schreibt Schiller an Goethe, „in eine poetisch rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden"[1]). Schiller sagt, der Vers fordere neue Beziehungen auf die Einbildungskraft. Aber er hätte ebenso gut sagen können, daß diese neuen Beziehungen zu seinem Gegenstand auch eine Veränderung in seinem inneren Zustande mit sich bringe, weil seine Stellung zu seinem Objekt jetzt unmittelbarer, inniger geworden ist. Es entstehen neue, gesteigerte Gefühle in ihm, die neue Schwingungen in seiner Phantasie, aber auch eine neue, tiefere, geheimnisvollere Musik in seiner Seele entstehen lassen.

Spontaneität will also, unserer Meinung nach, vor allem das Gegenteil von Willkürlichkeit und Macherei auf dem Gebiete der Poesie bedeuten. Nicht der Dichter ist spontan, der die Fertig-

[1]) 25. November 1797.

keit besitzt, in dem kürzesten Zeitraum einen beliebigen Stoff in Versen zu behandeln und niederzuschreiben, sondern derjenige, dem eine solche Idee vorschwebt, die eine rhythmisch-poetische und nur eine solche Form fordert, und dessen Seele von seiner Konzeption so gestimmt ist, daß eine gewisse Melodie oder ein gewisser Dynamismus über ihn Herr wird, und ihm keine Ruhe gönnt, bis er seine Idee vollkommen verkörpert. Daß selbst große Dichter wie Goethe und Schiller eine Zeitlang zwischen verschiedenen prosodischen Formen schwankten, bis sie die beste fanden, ist kein Beweis gegen die Spontaneität und Notwendigkeit, mit der sich die Gefühls- und Gedankenerlebnisse in poetische Form umwandeln lassen. Vielmehr verhält es sich so, daß der Dichter von Anfang an die ideale Form seiner Konzeption besitzt. Mit dieser inneren Form vergleicht er in jedem Augenblick die äußere, die sich ihm für die Verkörperung seiner Idee darbietet und die er, je nach dem Resultat seines Vergleichens, beibehält oder verwirft. Unmittelbar ist es dabei die Empfindung, daß zu dem gegebenen Inhalt ein bestimmtes und nicht jedes beliebige Metrum gehört. Diese Empfindung ergibt sich aus dem Vorhandensein eines mit den Grundgefühlen gegebenen, innig verwachsenen Rhythmus in der Dichterseele.

Bei dem Verwerfen einer prosodischen Form kann noch ein anderer Grund mitspielen, nämlich der, daß dem Dichter neue Einfälle bei der Ausführung plötzlich aufblitzen können, die seine Idee ergänzen und bereichern und seinen Gefühlszustand etwas oder sogar vollständig verändern. Dies alles stellt gewiß andere formale Bedingungen. Diese so veränderte Grundstimmung kann nun so intensiv sein, daß sie wie von sich aus die äußere Einkleidung findet. Der Grund also, warum sich die passende äußere Form nicht sogleich einstellen will, ist meist der, daß die Konzeption des Dichters nicht genügend aufgeklärt, die poetische Idee nicht vollkommen angeschaut ist.

Das rhythmisch-musikalische Element, das aus dem gefühlsmäßigen Erleben des Gedankens hervorgeht, bildet gewissermaßen die Seele der Wörter, in denen sich die ganze Konzeption wiederspiegelt. Ein jedes Wort, ein jeder wahrhaft poetische Ausdruck enthält ein Plus, einen mehr oder weniger irrationalen Faktor, der über den sonstigen Gehalt der Worte hinausgeht. Und er haftet nicht nur an dem einzelnen Wort, sondern auch an den Zusammenhängen selbst, durch die sich die verschiedenen Ideen aneinander reihen und abschließen. Deshalb bleibt die echte Gedankendichtung immer poetisch, wenn man sie in Prosa umsetzt, während die gemachte, minder gelungene oder die didaktische dann erst recht ihre prosaische Natur zutage legt[1]). Ent-

[1]) Siehe H. Taine über Pope: Histoire de la Littérature anglaise, III, Paris 1863, S. 380, 390, 391 und sonst.

kleidet von dem Gewand der gebundenen Rede tritt sie völlig nackt und trocken auf und beweist somit, daß sie in derselben nur ein äußeres, entlehntes, nicht naturgemäß notwendiges Kleid besaß.

Andererseits kann man aus denselben Gründen ein didaktisches oder mittelmäßiges Gedankengedicht in einer fremden Sprache und in Versen treu und genau genug wiedergeben. Weil es eben nichts Inniges, Unergründliches, in der Tiefe der Dichterseele Wurzelndes enthält, sondern weit mehr deutliche Vorstellungen und objektive Beziehungen und Intentionen in sich schließt, liegt es nahe zu denken, daß sein Gehalt sich leichter fassen und genauer in eine andere Sprache übersetzen läßt. Das Persönliche und das Irrationale spielt eine bei weitem größere Rolle in der echten Gedankenlyrik. Auch wirkt diese auf den Übersetzer wie ein wahres Produkt der Natur, wie ein äußeres Erlebnis. Sie kann also sein Gemüt in Mitschwingung versetzen und dabei neue, persönliche Erregungen in ihm auslösen. Wenn er also zum Übersetzen übergeht, so tritt zwischen das Vorbild und seine Kunst das innere Bild, das er sich selbst aus der Betrachtung des Originals geschaffen hat. Der persönliche Koeffizient spielt hier eine weit wichtigere Rolle als bei der Übersetzung eines prosaischen oder didaktischen Werkes. Bei dem letzteren Fall lassen sich die Unterschiede zwischen Orginal und Übersetzung zum größten Teil von der Eigentümlichkeit jeder der beiden Sprachen ableiten. Freilich kommt auch hier die Persönlichkeit des Übersetzers in Frage, aber in ganz anderem Sinne als bei der Übersetzung echt poetischer Werke. Das Talent des Übersetzers didaktischer Dichtungen geht meistens auf das Reproduktive aus, während das des anderen auf das Produktive gerichtet ist.

6. Gedanke und Gefühl:

Bemerkungen über ihr Verhältnis in der Gedankendichtung.

Die moderne Psychologie ist längst über die Vermögenslehre hinaus, die Denken, Fühlen und Wollen als feste Kategorien, als innere „Dinge" betrachtete. Auch den Standpunkt des Intellektualismus, der die Gefühle als dunkle Vorstellungen und Gedanken oder als eine Funktion derselben auffaßte, hat sie aufgeben müssen, schon aus dem Grunde, weil es viel näher liegt, in dem Gefühl ein Primäres, eine ursprüngliche seelische Tätigkeit zu sehen, als in irgend einem Erkenntniselement, sei es auch noch so einfach. Wir wollen es aber hier dahingestellt sein lassen, ob es letzten Endes nur eine oder mehrere Bewußtseinsfunktionen gibt, auf welche alle anderen zurückgeführt werden könnten. Auch dürfen wir nicht verkennen, daß in der oben erwähnten Behauptung des Intellektualismus doch etwas Wahres enthalten ist; nur muß dies richtig verstanden werden.

Die seelischen Gebilde sind komplexe Gebilde, die alle Seiten des Bewußtseins in sich tragen; nur wird die eine oder andere mehr betont, und diese bestimmt bei dem Gebilde den Charakter von Denken, Fühlen oder Wollen. Auch die elementarsten, einfachsten Gefühle können nur durch Abstraktion von seelischen Gebilden anderer Art getrennt werden. Was insbesondere das Verhältnis zwischen Gedanke und Gefühl anbetrifft, so sind die zusammengesetzten Gefühle und Affekte immer mit Wahrnehmungen, Vorstellungen und anderen intellekuellen Prozessen verbunden. Für die höheren Gefühle ist dies selbstverständlich noch augenscheinlicher. Dies Verhältnis ist aber keine Abhängigkeit der Gefühle von den Erkenntniselementen, wie es der Intellektualismus meinte, sondern nur ein stetiges Sichzusammenfinden der beiden seelischen Erscheinungen im Bewußtsein.

Jeder Gedanke enthält also, sei er noch so allgemein, eine gewisse Gefühls- oder Willensfärbung. Dennoch ist es eine unbestreitbare Tatsache, daß dies begleitende Gefühlselement abnimmt, je mehr wir auf der Leiter der Erkenntnis von den einfachsten Vorstellungen und Urteilen zu abstrakten Begriffen und

logischen Operationen emporsteigen[1]). Da das Wesen der Dichtkunst, wie der Kunst überhaupt, Gefühl und wieder Gefühl ist, so ist es selbstverständlich, daß nicht jeder Gedanke, jede Verknüpfung von Vorstellungen poetisch berechtigt ist. Die Poetik muß also versuchen, festzustellen, ob und inwieweit eine Gedankenlyrik möglich ist. Sie muß also Einsicht gewinnen in das, was der Gedanke durch sich selbst in der Dichtung leisten kann, was für poetische Wirkungen und Werte mit ihm verbunden sind, und welche Wirkungen er erreichen kann in Verbindung mit den übrigen seelischen Gebilden in einem ästhetischen Ganzen.

Wenn wir den Gedanken als Urheber poetischer Wirkungen betrachten wollen, so drängt sich uns zunächst die Frage auf, ob er als ein Einfühlungsmittel in der Dichtung fungieren kann. Diese Frage müssen wir bejahen. Jonas Cohn hat an zwei schönen Beispielen aus den Novellen „Tobias Mindernickels" von Thomas Mann und „Romeo und Julie auf dem Dorfe" von Gottfried Keller bewiesen, wie „scheinbar unanschauliche Sätze" und selbst „abstrakte Erwägungen" dazu dienen können, die Anschaulichkeit eines gewissen Vorgangs zu erhöhen, d. i. nach Cohns Auffassung von der Anschaulichkeit in der Dichtung, das Ganze so zu gestalten, daß es ausdrucksvoller und dem Nacherleben so nahe wie möglich gebracht wird. Dies kann dadurch erfolgen, daß die Reflexionen, die der Dichter der Beschreibung eines gewissen Vorgangs voranschickt oder mitten in die Schilderung einschaltet, dem Geiste des Lesers die von dem Dichter selbst gewollte Richtung geben, die darauf hinzielt, aus der ganzen Situation einen gewissen Zug herauszulesen. Er bereitet uns also auf diese Weise vor, an dem Äußeren und mit dem Äußeren völlig das zu erleben, was in seiner Absicht lag[2]).

Es scheint, daß die „gefühlskahlen" Stellen in der Dichtung beinahe unvermeidlich sind. Volkelt, dem wir diese Bezeichnung entlehnen, hat besonders bei der epischen und dramatischen Dichtung die verschiedenen Fälle angeführt, wo gefühlsleere Stellen vorkommen können und es bis zu einem gewissen Grade auch dürfen. Auch hat er gezeigt, daß diese mehr abstrakt oder prosaisch gehaltenen Momente in den wahren dichterischen Erzeugnissen keine „Gefährdung der Gefühlsherrschaft im ästhetischen Verhalten" bedeuten. Sie bleiben nicht trocken, kühl oder verwischt, sondern bekommen einen Zufluß von stimmungsvollen, lebendigen Unterstützungen, die hauptsächlich aus dem

---

[1]) Volkelt, Groos, Dilthey und andere Ästhetiker sprechen von einer Lust an dem gedanklichen Verknüpfen. Der ästhetische Charakter dieser Lust wird selbstverständlich betont, wenn der Gedanke sich durch eine überraschende Originalität oder Tiefe auszeichnet.

[2]) S. Zeitschrift f. Ästh. und Kunstwiss., II B. 1907, S. 196 f.).

Zusammenhang des Werkes oder aus der besonderen Stellung des Dichters zu Leben und Welt herrühren [1]).

Ähnliches begegnet uns auch in der Gedankendichtung. Nehmen wir an, der Zusammenhang, in dem Hamlets Monolog steht, wäre uns unbekannt, und betrachten wir ihn als eine selbständige Gedankendichtung. Die Lebensfrage, die der Dichter ex abrupto aufwirft, fordert zu einer Erwägung über Sein oder Nichtsein auf. In zweifacher Weise ist hier unser „Interesse" für den Dichter und seinen Gegenstand erweckt. Erstens durch die Summe von Erlebnissen, die wir in den Gedanken hineindeuten. Wir fühlen gleich, daß der Dichter oder die betreffende Person viel zu leiden und zu kämpfen gehabt hat. Daß er zu solchen, über Tod und Leben entscheidenden Fragen gekommen ist, zeugt davon, daß er sich am Rand eines Abgrundes befindet. Die ganze Fülle von furchtbaren Erlebnissen, die wir hinter seiner Erwägung zu lesen glauben, schwingt bei dieser Erwägung mit und gibt ihr Gehalt, Leben und Kraft. Dies alles fesselt unsere Aufmerksamkeit und weckt unser Interesse für den Dichter oder die dichterische Gestalt.

Weiterhin wecken diese Erwägungen in uns ein schlummerndes Echo. Ähnliche Zweifel haben uns vielleicht in ähnlichen Lagen, wenn auch nur vorübergehend, gequält. Wir gewinnen also Interesse auch für das Problem selbst. Der Dichter löst also ein Spannungsgefühl in uns aus, das nach Befriedigung verlangt.

Wir verkennen nicht, wie viel Außerästhetisches in dem Spannungszustand stecken kann. Nach dem Vorausgegangenen scheint es mehr ein stoffliches als ästhetisches Interesse in uns hervorzurufen. Dennoch ist die ästhetische Seite an der Spannung hinreichend betont, sodaß das Stoffliche an ihr unschädlich wird. Denn die Spannung bedeutet eine Konzentration der Aufmerksamkeit, ein Wachsen unserer Rezeptivität, ein Vorbereiten unserer ganzen Seele für das volle Verständnis und Erleben der dichterischen Worte. Diese finden also einen viel tieferen Wiederhall in uns, als es der Fall gewesen wäre, wenn wir nicht voller Erwartung auf die kommenden Gefühle und Gedanken gewesen wären. Die Spannung ermöglicht und erleichtert also die Einfühlung in das Folgende, und als solche ist sie ein nicht zu unterschätzender Faktor für das Zustandebringen der künstlerischen Wirkung [2]). Außerdem muß man auch mit der Kunst des Dichters rechnen, der es wohl verstehen soll, uns für die ästhetische Seite seiner Gedanken und seiner Darstellung zu interessieren

[1]) a. a. O. 170 ff.
[2]) S. Volkelt, a. a. O. S. 543.

und uns vom Stofflichen völlig abzulenken. Wir haben versucht zu zeigen, daß die gedanklichen Erwägungen in der Dichtung einen gewissen Einfühlungswert haben können. Beispiele hierfür gibt es genug. Ich erwähne nur den Anfang von Byrons „Manfred“ oder Schillers „Poesie des Lebens“.

Eine Reflexion mit mehr oder weniger gedanklichem Charakter kann andererseits auch als Hülfsmittel in der symbolischen Einfühlung auftreten. Zwar erfährt der Gedanke, wie wir später ausführlich sehen werden, seine völlige poetische Berechtigung und Verklärung erst dadurch, daß er mit einer Anschauung in innigste Verbindung gesetzt wird; seinerseits wirkt aber auch er auf die Phantasieanschauung zurück, bringt sie unserem inneren Sinne näher, macht sie anschaulicher. In dem vierten Gesang aus „Ritter Harolds Pilgerfahrt“ schildert Byron, nachdem er zuerst den „schrecklich-schönen“ Sturz des Velino beschrieben, die schöne, lächelnde und dennoch feste Erscheinung des Regenbogens im Wasserstaub des Katarakts.

Ja, schrecklich schön! jedoch im Morgenglanze
Sitzt eine Iris auf gar luft'gem Stand,
Zu beiden Seiten in dem Höllentanze,
Wie Hoffnung auf des Totenbettes Rand,
In festen Farben ist sie ausgespannt;
Indes die Wasser alles rings zerreißen,
Bleibt unversehrt ihr heiter strahlend Band,
Der Liebe gleich, die trotz Geknurr und Beißen
Die Tollheit überwacht, durch nichts sich ab läßt weisen.
(Übers. Seubert.)

Als ob das Sinnliche nicht ausreichend wäre für die Wiedergabe des prachtvollen Bildes, greift der Dichter zu mehr oder weniger gedanklichen Erwägungen und Vergleichen, um den Glanz, die Dauer und die Festigkeit des Regenbogens mitten in dem unsteten, tollen Brausen und Aufwallen des Wassers augenscheinlicher und greifbarer zu machen.

Daß manchmal die Gedanken, gerade wie die anderen Äußerungen des Dichters oder seiner Gestalten, ein Veranschaulichungsmittel sein können, ersieht man daraus, daß manche Reflexionen Fausts oder Mephistos z. B. nicht nur ihren seelischen Charakter, sondern auch ihre äußere Erscheinung zu schildern scheinen. Ihre Gedanken veranlassen uns unmittelbar, sie uns so und so vorzustellen, mit dieser oder jener Gestalt, mit diesem oder jenem Aussehen. Das Vornehme wie das Häßliche ihrer Gedanken und Überzeugungen übertragen wir auf ihr äußeres Bild [1]).

[1]) S. Fr. Vischers Ästhetik, 3, 1172 und sonst.

Der Gedanke kann fernerhin Quelle der Einfühlung dadurch werden, daß er das Erfahrungsleben und die Grundstimmungen des Temperamentes dessen zum Ausdruck bringt, der ihn ausspricht. Th. Meyer hat klare und treffende Worte über diese Funktion des Gedankens in der Poesie [1]). Er gebraucht aber das Wort „Gedanke“ in einem weit umfassenderen Sinne als wir in der vorliegenden Arbeit.

Ein Gedanke kann, auch wenn er nicht metaphorisch ausgedrückt ist, unmittelbar auf unser Gemüt einwirken, indem er die seelische Tiefe desjenigen, der ihn ausspricht, vor unserem inneren Auge enthüllt.

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt,

ruft die Seherin Manto aus, als Chiron den von ihm krank und verrückt gemeinten Faust ihren Heilkünsten empfiehlt. Sie verrät ihr urkräftiges idealgesinntes Wesen durch ihre plötzliche, heiße Sympathie für denjenigen, der nach dem Unerreichbaren jagt und fieberhaft „Helenen“ zu gewinnen träumt. Eigentlich kommt hier der Gedanke kaum zum Vorschein. Vielmehr drückt dieser Vers eine spontane Regung der Seele aus, die eine Gedankentiefe nur in sich schließt. Etwas akzentuierter ist der reflektive Charakter der folgenden Verse Hugos, weil der Dichter zugleich mit dem Gedanken auch den inneren Grund für denselben gibt.

L'immensité, c'est là le seul asile sûr.
Je crois être banni, si je n'ai tout l'azur.

Eine Faustnatur spricht aus diesen beiden Zeilen zu uns, eine Seele, die sich nur in der Unendlichkeit zuhause fühlt und die Unermeßlichkeit als ihren ihr von rechtswegen gebührenden Wohnsitz betrachtet. Wir fühlen uns fortgerissen mit der Dichterseele, die alle irdischen Schranken durchbrechen und sich sehnsuchtsvoll in die Welträume ausbreiten will. Die Phantasieanschauungen fehlen hier, was eine überraschende Seltenheit bei Hugo ist. An ihre Stelle sind gewisse Strebungen und Willenserregungen getreten, die dem Gedanken einen sinnlichen Hintergrund geben, wenn es auch der Dichter mit keinem Wort angedeutet hat. Wir können hier bei dieser Frage nicht länger verweilen, da sie in die folgenden Kapitel gehört. Das dürfen wir aber schon jetzt hinzufügen, daß der poetische Wert des Gedankens, seine zur Einfühlung auffordernde Kraft viel bedeutender ist, wenn die Phantasie, und besonders die optische, bei dem Ausdruck desselben eine wichtige, wenn auch nicht ausschließliche Rolle spielt. Wir brauchen uns nur der folgenden

[1]) a. a. O. S. 67 f.

Schillerschen Verse zu erinnern, um dieser Behauptung eine gewisse beweiskräftige Stütze zu geben:

Frei wie das Firmament die Welt umspannt,
So muß die Gnade Freund und Feind umschließen.

Aber auch allgemeine Sätze, die entschieden abstrakt sind, können in der Dichtung Platz finden und als poetisch gültig angesehen werden. So die folgenden sentenzartigen Verse Guyaus:

Rien n'est vil sous les cieux, car il n'est rien de vain.
Cesser de se tromper, ce ne serait plus vivre.

Sie erschließen uns sofort eine Gefühlstiefe in der Seele des Dichters, sie schildern uns in einem Zug eine ausgesprochene Persönlichkeit, die einen festen Glauben an die moralische Harmonie des Daseins hat, oder die mit einer etwas melancholisch gefärbten Freude an dem schönen Schein des Lebens hängt. Man muß jedoch solche poetische Maximen, seien sie noch so substantiell, nur sparsam gebrauchen. Guyau und unter den Großen auch Schiller haben die Verwendung solcher Sentenzen bisweilen übertrieben.

Hier ist zu erwähnen auch der entschieden affektive Zug der Gedanken, die sich in Gegensätzen bewegen. So sagt Byron von Napoleon:

O mehr als Mensch, und wen'ger als man dachte,
Der Völker schlug und floh vom Feld der Tat,
Zum Schemel bald den Hals der Kön'ge machte,
Bald mehr wich als dein schlechtester Soldat.
— — — — — — — — — — — — — — —
Das Weltgewinnen bringt so wenig Rosen
Wie sein Verlust. Du hast's erlebt wie alle Großen.

Wenn man bedenkt, daß hier ein und dasselbe Subjekt zu gleicher Zeit mit zwei entgegengesetzten Prädikaten verbunden wird, so wäre man versucht zu glauben, daß das logische Gesetz des Widerspruches in dem Bereich der Poesie keine Geltung hätte. In den letzten Versen wird umgekehrt über zwei Contrarii wesentlich dasselbe ausgesagt, ohne daß man daran Anstoß nimmt. Im Gegenteil. Wir haben besondere Lust daran, weil das uns Anlaß gibt zum blitzschnellen Durchlaufen einer Welt von Stimmungen und Gefühlen, die sich auf derselben Linie zwischen zwei seelischen Polen bewegen. Die Sätze des Pessimismus wirken bedeutend tiefer auf das Gemüt, indem sie Glück und Mißgeschick, Gut und Böse, Wert und Unwert auf denselben Plan stellen und identifizieren wollen.

Wir gehen jetzt zu einem neuen Gesichtspunkt über. Es handelt sich nicht mehr darum, was der Gedanke in der Dichtung an und für sich leisten kann, sondern was er in dem Gewebe des Ganzen bedeutet, wie er in wechselnden Beziehungen steht zu den anderen Momenten der Dichtung und somit zu dem Inbegriff von Stimmungen und Gefühlen, den dieselben repräsentieren.

Die Dichtkunst ist Darstellung des Lebens in allen seinen Erscheinungen, von den einfachsten und elementarsten bis zu den verwickeltesten und feinsten Erfahrungen der menschlichen Seele. In dem stetigen Fluß des inneren Lebens ist der allgemeine Gedanke eine naturgemäß vorkommende Erscheinung, die aus dem psychologischen Bedürfnis entsteht, seine eigene Erfahrung in eine empirische Formel zusammenzufassen oder über die Erlebnisse anderer allgemeine Betrachtungen anzustellen. Da die Dichtkunst die Darstellung des inneren wie des äußeren Lebens ist, so muß auch der Dichter, um ein totales Bild desselben zu bringen, solchen Reflexionen in seinen Schöpfungen Raum geben.

Der Gedanke erscheint dann als ein Echo und eine Synthese von all den Erregungen und Stimmungen, die ihm vorangegangen sind und die ihn suggeriert haben. Als Beispiel können wir „Sapphos letzten Gesang“ von Leopardi heranziehen, wo der Gefühlserguß der von Phaon verlassenen Geliebten mit allerlei Betrachtungen über das Schicksal und den Verlauf des menschlichen Lebens stark durchsetzt ist. Wenn wir ihre Worte vernehmen:

O Sorg', o Hoffnung
Der Jugendzeit! Der Schönheitsblüte nur,
Ja, süßer Schönheitsblüte nur verlieh
Der Himmel Obmacht über Menschenherzen;
Für Heldentum und Liederklang in armer,
Bescheidener Hülle blüht kein Ruhmeskranz....,

fühlen wir, wie wahr und wie tief in ihrem Herzen wurzelnd diese Verallgemeinerung ihrer eigenen Erfahrungen ist. Besonders wenn wir wissen, daß sie nicht gerade schön gewesen ist, und daß Phaon sie wegen einer anderen verlassen hatte, die von bescheidenem Geiste und Stand, aber von jugendlich reizendem Aussehen war, da empfinden wir noch stärker, daß solche Worte aus innerer Notwendigkeit entsprungen sind, und daß der Gedanke nicht ein willkürlicher, bloß dichterischer Zusatz, sondern ein konstitutives Element des geschilderten Lebens ist. Mit anderen Worten, der Gedanke ist hier psychologisch und poetisch motiviert. Die poetische Motivierung kann auf vielfache Weise erfolgen. Alle gehen aber auf zwei Formen hinaus: Entweder begründet

der Dichter seine Betrachtungen über das menschliche Leben durch stimmungsverwandte, der äußeren Natur entnommene Bilder, die gleichsam besagen sollen, daß der von dem Dichter hervorgehobene Sinn des Lebens auch aus der ganzen Schöpfung heraus spricht, ja das Prinzip des Daseins überhaupt ist; oder aber der Dichter bleibt innerhalb der seelischen Erfahrung und motiviert die allgemeinen Gedanken, indem er uns greifbar macht, wie sie aus dem Grundgesetz eines Charakters oder aus gewissen Erlebnissen und Gefühlen mit einer zwingenden Notwendigkeit hervorgegangen sind. Diese Gefühlsgründe bleiben sehr oft unentwickelt, unbetont: Der Dichter stellt seine allgemeinen Betrachtungen schlechtweg an, ohne die Motive anzugeben. Wenn Moses in dem gleichnamigen Gedichte von Alfred de Vigny Gott gegenüber ausruft:

Que vous ai-je fait pour être votre élu!

da will eigentlich der Dichter sagen, daß die Gnade Gottes, die einem außerordentliche Begabung und Herrschaft verleiht, in Wirklichkeit Last und Gram bedeutet. Wir hätten eher das Gegenteil erwartet. Die Motive, die Moses zu diesem Gedanken getrieben haben, gibt dieser zunächst nicht; wir fühlen jedoch, daß sie tatsächlich existieren. Sie gehen aus dem schmerzerfüllten Ton seiner Worte hervor. Der Dichter kann sie aber auch entwickeln, wie es der Fall in dieser Dichtung ist. Dies alles geschieht allerdings so ungezwungen, so natürlich und so ergreifend, daß wir dabei auf den quasi-logischen Gang der Dichtung überhaupt nicht aufmerksam werden und uns von der mächtigen Stimme des Propheten hinreisen lassen, der in so menschlich wahrer und würdevoller Weise die Tragik seines Lebens offenbart. Im höchsten Grade schön und wirksam ist dabei die als ein Grundmotiv immer wiederkehrende Bitte:

O Seigneur! j'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Der Grundgedanke dieser Dichtung erhält erst am Ende völlig den allgemeinen Charakter, den ihr der Dichter zu Grunde gelegt hat.

Bientôt le haut du mont reparut sans Moïse. —
Il fut pleuré. — Marchant vers la terre promise,
Josué s'avancait pensif, et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

Jetzt erst begreifen und empfinden wir die ganze Tragweite und Wirkung der poetischen Idee dieser Dichtung. Das rührt daher, daß der Grundgedanke der letzten Verse ein Echo und eine

Synthese der vorangegangenen psychologischen und ästhetischen Erregung ist.

Nicht nur in solchen lyrisch-philosophischen Monologen, sondern auch in der Gefühlspoesie und in den dramatischen Dichtungen kann der allgemeine Gedanke als psychologisch notwendiges Element vorkommen. Überall ist er am Platze, wo die Entwickelung eines Seelischen zu Reflexionen über Mensch und Dasein auffordert. Der Gedanke bedeutet hier sehr oft eine Sammlung des Dichters oder der betreffenden Person, ein Sichherausfinden aus dem Strudel der Leidenschaften oder eine selige Betrachtung des Lebens nach Stunden glücklichen Genießens. Gewöhnlich schließen solche Gedanken eine innere und mithin eine poetische Einheit ab. Der Gedanke taucht hier als beruhigendes oder harmonisierendes Element in der Seele auf. Anderenfalls kann er gerade als eine Anregung der ermüdeten oder abgestumpften Seele fungieren, da nämlich, wo sich mächtig eine gewisse Sättigung oder Abspannung, eine Unfähigkeit die Lust oder die Unlust weiter zu tragen, eine Unmöglichkeit gegen den Schmerz zu kämpfen in der Seele des Dichters oder seiner Gestalten einstellt. Er bedeutet dann ein Zusammenraffen der inneren Kräfte und einen Übergang zu anderen Kämpfen und Erlebnissen.

In dem Fluß des inneren Lebens kann der Gedanke auch als aktive, bestimmende Kraft auftreten. Diese seine Eigenschaft wird im höchsten Grade augenscheinlich in den großen Dichtungen, wo er wie eine zentrale Macht fungiert, sei es als eine feste, prinzipielle Überzeugung eines Hauptcharakters, oder als eine allgemeine Meinung, welche die Handlungen eines Gesamtwillens bestimmt und leitet. So hat z. B. Ibsens „Brand“ einen harten, gegen alle Halbheit gerichteten Grundsatz: „Alles oder nichts“, oder, wie eine andere Formulierung desselben lautet:

„Gabst alles du, doch nicht das Leben,
So wisse, du hast nichts gegeben“.

Es sind keine oberflächliche, von außen hergenommene Wahlsprüche; selbst aus der Art und Weise, wie er sie ausspricht, fühlt man, wie tief sie mit seinem Innern verwachsen sind, wie sehr sie Grund und Bestimmung seines Lebens ausmachen. Diese Energie, die wir in diese Gedanken hineinfühlen, nimmt bedeutend zu mit all den tapferen Taten, die Brand seinem harten Lebensideal entsprechend verrichtet, und nicht minder mit all den Schmerzen, die er zu erleiden hat. Ja, es ist, als ob dies sein Prinzip ein eigenes Leben in der Dichtung hätte. Bis zum Ende „Brands“ bleibt es dasselbe, und dennoch ist die seelische Farbe, die wir ihm leihen, mit dem Fortschreiten der Ereignisse

immer eine andere. Alle Momente der Dichtung werden von uns auf dies Prinzip bezogen, das uns bald mit Bewunderung und Hoffnung, bald mit Mitleid und Bangigkeit, bald mit anderen Gefühlen und Stimmungen erfüllt. Mit dem Heroischen mischen sich allmählich wehmütige, tragische, endlich erlösungverheißende Klänge. Denn dasselbe Prinzip Brands wird, der Reihe nach, das Symbol seines Heldentums — seiner Niederlage — und seiner Rettung.

Daß dieses reichhaltige innere Leben, das von dem prinzipiellen Gedanken ausgeht, für die ästhetische Wirkung der Dichtung von höchster Bedeutung ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Solche Gedanken von aktiver poetischer Kraft kommen oft in Ibsens Dichtungen vor. Unter seinen lyrischen Werken sei hier das Gedicht „Auf den Bergeshöhen“ erwähnt, das auch manche Anklänge an „Brand“ hat.

Ferner kann der Gedanke auf folgende Weise einfühlend auftreten: Der Kontrast, in welchem sich der Gedanke mit der vorangegangenen Grundstimmung der Dichtung befindet, kann eine bedeutende Quelle neuer Beziehungen und Stimmungen werden. So in Schillers „Resignation“. Wir erinnern uns an die heiße, dringende Bitte des sich tot stellenden Dichters an die allmächtige Ewigkeit, die vermeintliche Vergelterin der irdischen Tugenden. Das Großartige des Schlusses ist wohl allen aufgefallen.

„Mit gleicher Liebe lieb' ich meine Kinder!“
Rief unsichtbar ein Genius.
„Zwei Blumen“, rief er, „hört es, Menschenkinder,
Zwei Blumen blühen für den weisen Finder,
Sie heißen Hoffnung und Genuß.

Wer dieser Blumen eine brach begehre
Die andre Schwester nicht.
Genieße, wer nicht glauben kann. Die Lehre
Ist ewig, wie die Welt. Wer glauben kann, entbehre!
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Du hast gehofft, dein Lohn ist abgetragen,
Dein Glaube war dein zugewognes Glück.
Du konntest deine Weisen fragen,
Was man von der Minute ausgeschlagen,
Gibt keine Ewigkeit zurück“.

Diese Schlußstrophen scheinen wie unter Donnerschlägen geschrieben worden zu sein. Der Effekt dieser Gedanken ist um so größer, je fester die Hoffnung des Dichters war, je dringender er auf Erfüllung des göttlichen Versprechens bestand. Zwar

tragen zu der Erhöhung der emotionalen Kraft dieser poetischen Sentenzen auch der prophetische Ton, mit dem sie von dem unsichtbaren Genius vorgetragen werden, wie nicht minder der einfache und schöne Vergleich mit den beiden Schwesterblumen bei. Aber im bedeutenderen Grade ziehen die Gedanken ihren Gefühlsinhalt aus dem Gegensatze, in dem sie sich mit den vorangegangenen, im geheimen vom Dichter gepflogenen Hoffnungen befinden. Dieser Kontrast zwischen Erwartung und Wahrheit verleiht den ethisch-philosophischen Formeln der letzten Strophen eine stimmungs- und wirkungsvolle Kraft und öffnet dem menschlichen Fühlen und Denken eine weite, ins Unendliche sich verlierende Perspektive.

Höchst ersprießlich für die Dichtung ist es, wenn die Gedanken in Kontrast mit der ganzen Situation stehen, in welcher sie ausgesprochen sind, und dabei vortrefflich die Persönlichkeit schildern, in deren Mund sie gelegt sind. Ich möchte hier die Rede des Oceanus in Keats „Hyperion" heranziehen. Oceanus, der Gott des Meeres unter der untergegangenen Herrschaft Saturns gewesen war, wird von demselben aufgefordert, den verzweifelten Göttern Rat und Hilfe zu verschaffen. Der tiefsinnige und für alles Schöne und Vernünftige schwärmende Gott weiß keinen anderen Trost als die Einsicht der Notwendigkeit ihrer Niederlage. Es ist nicht Juppiter, der über sie alle gesiegt habe, sondern das Naturgesetz, das auch über Juppiter selbst erhaben sei: Dem Gesetz sollten sie sich fügen, da es ein vernünftiges, segensreiches sei, da dasselbe immer darauf gerichtet sei, den alten Herrscher zu Gunsten eines neuen, schöner gestalteten und besseren zu entthronen:

— — — — — — — — — — — — — — —

Now comes the pain of truth, to whom tis pain;
O folly! for to bear all naked truths,
And to envisage circumstance, all calm,
That is the top of sovereignty. Mark well!
As Heaven and Earth are fairer, fairer far
Than chaos and blank Darkness, though once chief,
And as we show beyond that Heaven an Earth
In form and shape compact and beautiful,
In will, in action free, companionship,
And thousand other signs of purer life;
So on our heels a fresh perfection treads,
A power more strong in beauty, born of us
And fated to excel us, as we pass
In glory that old Darkness: nor are we
Thereby more conquer'd than by us the rule

Of shapelles Chaos. — — — for tis eternal law
That first in beauty should be first in might;
Jea, by that law, another race may drive
Our conquerous to mourn as we do now.
Have ye beheld the joung God of the Seas,
My dispossessor? Have ye seen his face?
Have ye beheld tis chariot, foam'd along
By noble wing'd creatures he hath made?
I saw him on the calmed waters scud,
With such a glow of beauty in his eyes,
That it enforced me to bid sad farewell
To all my empire: farewell sad I took,
And hither came, to see how dolorous fate
Had wrought upon ye; and how I might best
Give consolation in this woe extreme,
Receive the truth, and let it be your balm.

Was hier Oceanus dem alten Saturn und den Seinen zum Besten gibt, ist kaum Rat und Hilfe zu nennen, denn die Entsagung, zu der er sie zu bewegen sucht, ist bei weitem nicht passend für das kriegerische, wenn auch besiegte Titanenvolk. Dieses braucht eher Worte des Ermannens, einen neuen Ansporn zu künftigen Kämpfen als eine entsagungsvolle Bewunderung des eigenen Feindes. Die Raisonnements des Oceanus wirken jedoch mächtig auf unser Gemüt. Auch sind sie nicht bloß kalte Überlegungen, sondern selbstlose und leidenschaftliche Anerkennung des ewig Schönen und Wahren und eine volle Hingabe an das eigene und gemeinsame Schicksal. Es spricht aus ihnen das ganze künstlerische Griechentum; die Gestalt des Oceanus wird zu einem prächtigen Symbol. Wir möchten nun mit Nachdruck darauf hinweisen, daß die Wirkung dieser philosophischen Betrachtungen bei weitem nicht so innig und so packend wäre, wenn letztere nicht stark kontrastierten mit der ganzen Situation, in der er selbst und seine hohen Genossen sich befinden. Dieser Kontrast wird die Quelle einer Fülle von unaussprechlichen und erhabenen Stimmungen, die die gedankenhaften Stellen gleichsam umspielen und sie für die Wirkung nicht nur nicht schädlich, sondern höchst gefühlsvoll und poetisch machen. Dazu kommt noch eins: Die Anerkennung der Wahrheit ist immer das Zeichen einer schönen Seele gewesen. Im höchsten Grade wird sie das, wenn sie mit dem Untergang desjenigen verbunden ist, der sie aus vollem Herzen ausspricht.

Nicht nur in solchen Fällen, wo Grundstimmung und Reflexion stark kontrastieren, kann man den Einfühlungswert des Gedankens konstatieren, sondern auch da wo ein Parallelismus zwischen

Gefühl und Gedanke vorhanden ist. So in Schillers Lied „An die Freude“. Wohl sind dem Dichter auch hier seine Reflexionen unter der Herrschaft eines Gefühls aufgegangen; wohl haben wir auch hier mit einer „Generalisierung einer Empfindung“ zu tun; dies alles aber in ganz anderem Sinne, als wir bei den vorigen Beispielen gesehen haben. Dort standen Gefühl und Gedanke mehr oder weniger in einem organischen Verhältnis: die Entwicklung eines seelischen Moments brachte es mit sich, daß bald die eine, bald die andere Gemütskraft in den Vordergrund trat und die Entstehung oder die Potenzierung der anderen vermittelte. In Schillers Gedicht „An die Freude“ haben wir vielmehr eine gedankliche Charakterisierung einer Grundstimmung. Es ist nicht eine bestimmte Freude, es ist die Freude im allgemeinen. Es gelangen nicht die Gedanken und die Taten zur Darstellung, die von einem besonderen Gefühl ausgegangen sind, sondern es sind die Wirkungen gedanklich aufgezeigt, welche „die Freude“ als eine hypostasierte Weltmacht überhaupt hervorbringt oder hervorbringen könnte.

Was uns hier Schiller vorführt, sind also mehr Gedanken über die Freude. Doch es soll nicht das Großartige und das Hinreißende dieses Liedes verkannt werden. Denn das Grundgefühl, das das primum movens der Dichtung bildet, ist überall gegenwärtig, wir fühlen es aus dem Ton, aus dem Schwung und aus dem Gang der ganzen Dichtung heraus. Der Parallelismus zwischen Gedanke und Gefühl ist daraus ersichtlich, daß sich die Gedanken immer nur in der Richtung der Grundstimmung bewegen, sie erhalten und verstärken. Der mächtige Strom des Grundgefühls umspielt diese Gedankenblöcke und reißt sie mit sich fort. In diesem Fluße verlieren sie gleichsam ihre materielle Schwere und vermehren ihrerseits die Dynamik des dahineilenden Stromes. Es ist wie ein göttliches Spiel, wobei der Dichter Erde und Sonnen heranzieht, die Allgegenwärtigkeit des guten Geistes ahnt und die Menschheit zur Sympathie und zur seelischen Würde erweckt. Man wäre versucht zu glauben, daß Schiller schon im Geiste die Beethovensche Musik gehört habe, ehe er an die Schöpfung seines Liedes ging.

7. Veranschaulichung und Verlebendigung.

Schon in dem ersten Kapitel ist die Rede von der doppelten Auffassung der Anschaulichkeit in der Dichtung gewesen: wir unterscheiden nämlich die direkte und die mittelbare Anschaulichkeit der sprachlichen Gebilde und behaupten, daß die letztere, welche sich durch Bilder, die wir innerlich wahrnehen, vollzieht, künstlerisch die hervorragendste ist. Mit vollem Recht sagt Fr. Vischer: „Wer dem inneren Auge nichts gibt, wer ihm nichts zeichnen kann, ist kein Dichter“ [1]). „Der Dichter soll die Wirkung auf das Auge mit der Wirkung auf das Gehör (das letztere keineswegs bloß dadurch, daß er sich durch sein Kunstmittel an dasselbe wendet) vereinigen, er soll zu allen Sinnen sprechen. Vor allem muß er daher selbst mit allen Sinnen schauen“ [2]). Nun hat freilich Fr. Vischer und seine Schule dies Phantasieschauen ein bißchen übertrieben. Und er mußte wohl deshalb in den Fehler verfallen, der Sprache als solcher in der Dichtung nicht gerecht zu werden und sie als bloßes „Vehikel“, als ein Mittel zur Übertragung der inneren Bilder zu betrachten. Kein Wunder also, daß diese Lehre Vischers in der letzten Zeit stark angefochten und beinahe umgekehrt wurde. Max Dessoir und Th. Meyer sind fast gleichzeitig zu ganz anderer Auffassung der poetischen Sinnlichkeit gelangt als die Anschauungsästhetik. Beide gehen von dem Standpunkte aus, daß die Dichtkunst in den sprachlichen Vorstellungen ihre adäquate Verkörperung besitze; aber sie übertreiben ihrerseits darin, daß sie die Anschaulichkeit der dichterischen Gebilde nicht gelten lassen wollen. So analysiert Th. Meyer den Charakter der Sprache und den Vorgang des Nachvorstellens und gelangt zu dem Ergebnis, daß die Sprache nicht auf Anschauung hinauslaufe, weil sie die Totalität der Erscheinung zerstückele und ihre Gebilde durch abstrahierende Operationen gewinne. Das mache ihre Gebilde untauglich für unsere Phantasie und lasse sie sich nur an unseren Vorstellungsprozeß wenden. „Auf dem Wege der Abstraktion“, schreibt er, „schafft sie sich die Steine zu ihrem Bau und aus diesen fügt

[1]) a. a. O. 1171.
[2]) Ebendaselbst 1161.

sie ihr Gebäude zusammen durch das Bindemittel denkenden Beziehens. Wo bliebe da der Raum für die ganz anders geartete Anschauung? Auf der Vernichtung der Anschauung beruhen alle ihre Vorteile usw.“ [1]). Ohne den richtigen Kern dieser Behauptung übersehen zu wollen, glauben wir doch, daß dieser quasi-abstrakte Charakter der Sprache keineswegs im Widerspruch mit den Gesetzen der Phantasie stehe. Auch diese geht durch Ausscheidungen und Kombinationen vor sich; auch sie kann einen kräftigen Zug aus einer Totalität herausgreifen. Doch braucht sie deshalb nicht auf einem allgemeinen oder fragmentarischen Boden stehen zu bleiben, da sie andererseits nach der Totalität strebt und aus diesem einzigen Zuge das Ganze schauen will und es auch zu tun vermag [2]).

Auch für Max Dessoir steht es fest, daß die sprachlichen Vorstellungen nicht oder nur kümmerlich wirklich vorgestellt sind. Das sei aber keine Beeinträchtigung des poetischen Eindrucks, denn „War vielleicht anfänglich die Wortwirkung auf das Eintreten einer sinnlichen Vorstellung angewiesen, so ist diese bei uns nahezu überflüssig geworden: Die Sprache hat sich zu einer Welt verdichtet, an die alle seelischen Folgen sich ebenso leicht heften wie an die Welt da draußen“ [3]). Diese Anschaulichkeit ist allerdings der Sprache eigen, aber nicht jeder Sprache, sondern vorzüglich der poetisch verarbeiteten. Sonst wäre es ja unbegreiflich, warum es nicht jedem Beherrscher der Sprache und der Verskunst, und noch mehr, warum es bedeutenden Denkern, die die Sprache wohl gut gehandhabt und die sich auf dem Gebiete der Poesie versucht haben, nicht gelungen ist, etwas Kraftvolles und Echtes hervorzubringen. Die poetische Verarbeitung der Sprache geschieht aber hauptsächlich durch die Ausgestaltung der Stimmungen und der gedanklichen Verknüpfungen zu Bildern und anschaulich übersehbaren Ganzen. Ohne diese phantasiemäßige Ausgestaltung der Sprachvorstellungen sänke die Gefühlslyrik zu einem matten, unbestimmten Gebilde herab, während die philosophische Dichtung um die Schönheit und Ausdruckskraft ihrer Gedanken gebracht werden würde. „In der Dichtkunst als solcher“, sagt Riehl, „handelt es sich nicht um schöne Gedanken, sondern um die Schönheit der Gedanken,

[1]) a. a. O S. 44.

[2]) S. Fr. Vischer, Ästhetik, III, 1200 f. — Dabei ist nicht außer Acht zu lassen, daß der Dichter nicht immer darnach strebt, eine sinnliche Totalität Zug um Zug treu wiederzugeben; sondern sehr oft will er nur ein charakterisches Einzelmoment derselben uns innerlich anschaulich machen. Und dies ist auch mit dem analytischen Charakter der Sprache durchaus vereinbar.

[3]) Anschauung und Beschreibung, Arch. für syst. Philosophie, X, 31.

die ästhetische Wirksamkeit ihres Ausdrucks . . .“ [1]). Ihre Wirksamkeit und Schönheit aber erhält die Idee erst aus der Hand der dichterischen Phantasie. Eine simple Beziehung zum Sinnlichen, wie Th. Meyer es hinstellen möchte, wäre unzureichend. Beziehung zum Sinnlichen nimmt auch der Didaktiker oder der Dilettant, indem er nach einem passenden Vergleich für seine Gedanken sucht. Das ist aber bei weitem noch nicht poetisch. Der wahre Dichter denkt direkt in Bildern. Er muß sicherlich diese Bilder innerlich wahrgenommen haben, wenn von ihnen intensive Eindrücke auf die Hörer oder Leser ausgehen sollen. Der quasi-abstrakte Charakter der Sprache kann dabei den dichterischen Gebilden eher zugute kommen. In der Seele des Dichters ist die Anschauung individuell, bestimmt und intensiv. Die Sprache gibt ihr eine allgemeinere Färbung. Das ist aber kein Mangel der Sprache, da diese Allgemeinheit sich innerhalb gewisser Grenzen bewegt und vielfachen Vorstellungsmöglichkeiten innerhalb derselben Raum gibt. Die dichterische Sprache überläßt also jedem Genießenden, die gleichsam allgemein gefärbte Anschauung in seiner Weise zu individualisieren und zu ergänzen. Diese persönliche Zutat des Hörers oder Lesers bedeutet aber keineswegs die Negation des anschaulichen Charakters des Sinnlichen in der Dichtkunst, weil, wenn auch persönlich und verschiedenartig bei diesem oder jenem gefärbt, das Bild im wesentlichen doch dasselbe bleibt, das dem Dichter vorgeschwebt hat. Dieser gibt der aufnehmenden Phantasie den Anstoß, die Richtung und die Form der von ihr zu vollbringenden Anschauungen. Eine formlose Willkür herrscht auch hier nicht, wie die Gegner der Anschauungsästhetik es hinstellen wollen. Die Phantasie des Genießenden erzeugt selbstschöpferisch aus dem Material seiner Erinnerungen das Bild, das ihr der Dichter vorgeschrieben hat. Diese Verbindung der Freiheit mit dem Gesetz in der Betätigung der aufnehmenden Phantasie, wie auch der Reichtum und die Mannigfaltigkeit, mit welchen sich eine und dieselbe Anschauung des Dichters in verschiedenen Bewußtseinen widerspiegelt, scheinen uns das Erfreuliche, das große Wunder an der dichterischen Anschaulichkeit zu sein. Verschieden in ihren Erscheinungen bleiben die Bilder doch im Grunde eins mit dem Urbild, das in der Einbildungskraft des Dichters aufgetaucht ist.

Zwar sind diese inneren Anschauungen nicht der äußeren Wahrnehmung der Dinge gleichzustellen. Den Phantasiegebilden fehlt es an dem Reichtum von Einzelheiten, an der Klarheit und Stärke, die den Gegenständen der Natur oder der bildenden Kunst eigen sind. Verglichen mit dem äußeren Sehen bleibt das

[1]) Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrschr. für wiss. Ph. u. S. XXII, 114.

innere hinter dem ersten weit zurück. Die Phantasieanschauungen sind selten mehr als ein dunkler und flüchtiger Totaleindruck; sie können sich selbstverständlich mit dem durchsichtigen, lebensvollen, greifbaren Wesen der äußeren Erscheinungen nicht messen. Das muß freilich zugegeben werden, allein es steht mit der Sache bei weitem nicht so schlimm, wie manche es hinstellen wollen. Die relative Allgemeinheit und die Unbestimmtheit des Phantasiesehens geht nicht so weit, daß man berechtigt wäre, die dichterische Sinnlichkeit dem bloßen Wissen von einer Sache, den Wortvorstellungen gleichzusetzen, wie es Th. Meyer und Dessoir tun. Vielmehr müssen wir mit Volkelt annehmen, daß selbst in den vorübergehenden, kaum angedeuteten Versinnlichungen der poetischen Sprache eine unentwickelte, aber wirklich vorhandene und wirksame Anschauung steckt. Beim Lesen oder Hören einer sinnlichen Stelle, entsteht sofort in uns, wenn nicht immer eine helle Anschauung, wenigstens die Gewißheit, als ob wir innerlich reproduzierten und sähen. Es vollzieht sich in uns eine Nachahmung der Formen und der Bewegungen der geschilderten Gegenstände oder Handlungen, die mit dem bloßen Wissen, mit dem gedankenmäßigen Vorstellen dieser Objekte und Ereignisse nicht verwechselt werden darf. Gewiß vermissen wir dabei eine Fülle von Einzelheiten, das Eigentümliche einer Erscheinung, das Farbige usw. Das gibt auch die Anschauungsästhetik zu, aber weit davon entfernt, daß diese Schranken der Phantasie zum Nachteil gereichen, können sie vielmehr aus ihr ein geeignetes, vorzügliches Werkzeug für den Dichter machen, mit dem er unabhängig von Zeit und Raum einen gewissen Stoff nach seiner Absicht handhaben kann. Die poetische Anschaulichkeit hat ihre eigenen Gesetze und ihren Wert für sich. Sie braucht sich ihre Berechtigung nicht erst aus der sinnlichen Wahrnehmung zu holen, um ihre Existenz in der Dichtkunst behaupten zu können. Sie ist ein vergeistigteres, aber deshalb nicht minder reales Sehen der Phantasie. Auch brauchen nicht alle Worte und alle Beziehungen in der Dichtkunst anschaulich zu sein. „Nur soviel ist nötig", sagt Volkelt, „daß alle diese anschauungslosen Wörter unwillkürlich auf die nächst benachbarte Phantasieanschauung bezogen werden, gleichsam also durch diese gedeckt erscheinen" [1]).

Da, wo etwas Seelenvolles in der Dichtung stark nacherlebt wird, muß auch ein Bild davon, und sei es nur ein annäherndes, vorhanden sein oder sich einstellen. Diese Tatsache ist so unbestreitbar, daß selbst Th. Meyer es nicht völlig leugnen kann. In Wirklichkeit deckt sich, was er unter der Gegenwärtigkeit

[1]) a. a. O. S 417.

des Sinnlichen in der Poesie versteht, beinahe ganz mit der inneren Wahrnehmung der Anschauungsästhetik. „Die Gegenwärtigkeit des Gehalts", sagt Meyer, „zieht die Gegenwart des Sinnlichen, das irgendwie lebendig mit ihm zusammenhängt, mit Notwendigkeit nach sich. Deshalb sind wir ehrlich überzeugt, daß wir in der Poesie innerlich sehen und hören, schmecken, tasten und riechen" [1]). Freilich beeilt sich Meyer sofort diese innere Wahrnehmung als bloße Illusion, als Täuschung zu erklären, um nicht aus seiner Rolle zu fallen. Aber die Gründe, die er dafür angibt, zeugen mehr von seiner logischen Virtuosität als von der Richtigkeit seines Standpunktes. Denn, was tut es dabei, daß sich diese Gegenwart des Bildes als eine Täuschung erweist, sobald wir sie „gründlich beobachten?" Diese Täuschung, als solche, ist mehr für den psychologischen Untersucher als für den unbefangenen und sich hingebenden Betrachter da. Die Kunst beruht eben auf einem Gewebe solcher Illusionen, die ihr einen besonderen Reiz und Wert verleihen. Träten wir an diese Welt von Schein und Täuschungen jeden Augenblick kritisch heran, statt sie mit Hingabe und Lust an der Illusion zu betrachten, so bedeutete das ein Zerstörenwollen des Eigenartigen und Wertvollsten an der Kunst. Außerdem ist, psychologisch betrachtet, selbst die Täuschung eine Realität. Weil sie sich der Wirklichkeit nicht völlig anpassen oder ihr entsprechen will, ist sie deshalb nicht weniger wahr; denn die Wahrheit mißt sich hier mit dem Maß der realen Empfindung, nicht mit dem der objektiven Realität.

Wir können also getrost die folgenden Sätze aufstellen: Je größer unsere Fähigkeit ist, die sinnlichen Züge und die Bilder einer Dichtung innerlich zu schauen, desto lebhafter wird auch der Eindruck derselben, desto mehr fühlen wir den seelischen Gehalt gegenwärtig, der in ihr niedergelegt ist. Andererseits, je tauglicher die von dem Dichter angewandten sinnlichen Vorstellungen sind, reproduziert zu werden, desto wirkungsvoller sind seine Gestaltungen, desto reichhaltiger das natürliche und geistige Leben, das diese Gestalten erfüllt und beseelt. Die niederen Empfindungen, wie Geschmack, Tastsinn, auch Geruch, taugen nur in geringem Grade für die Poesie. Einer der hauptsächlichsten Gründe dafür scheint uns, abgesehen davon, daß sie an unserem geistigen Leben einen unbedeutenden Anteil nehmen, derjenige zu sein, daß sie nur in schwächerem Grade die Eigenschaft besitzen, im Gedächtnis wieder wachgerufen und noch einmal erlebt zu werden.

Diese Tatsache des Phantasiesehens wird dort klarer, greifbarer, wo das optische Bild in eine Reihe von Bewegungen auf-

[1]) a. a. O. S. 186.

gelöst wird, oder dort, wo es sich nicht um ein einziges Wort, einen isolierten Zug handelt, sondern uns eine ganze Summe von solchen Zügen oder eine vollständige Situation vor Augen geführt wird. Welchem Leser von Leopardi ist nicht im Gedächtnis geblieben die Stelle aus seinem Gedicht „Auf Italien", wo er sein Vaterland in der Gestalt eines tief unglücklichen Weibes personifiziert?

Wer brachte sie so weit? Und größeres Grauen
Erweckt, daß ihre Arme
Gefesselt, daß einsam auf nackter Erde
Sie kauert, schleierlos, mit wirren Haaren,
Das Haupt in tiefem Harme
Gesunken bis ans Knie, das Aug' voll Tränen!
(Übers. Rob. Hamerling.)

Es ist beinahe undenkbar, wie ein Leser zu vollem Nachfühlen und Genießen dieser Verse kommen würde, wenn er sich innerlich daraus überhaupt kein Bild konstruieren könnte.

Mit dem bloßen Wissen von der Bedeutung der Wörter und der Sätze können wir also nicht recht auskommen. Das sieht eigentlich auch Meyer ein und darum läßt er unmittelbar an die Vorstellung eines Objekts, eines Merkmals desselben, gewisse Empfindungen anknüpfen, in die wir den Lebensgehalt der Dichtung erheben. Er meint aber, diese Empfindungen knüpfen sich nur assoziativ an das herausgehobene Merkmal an. Nun kann gewiß die Empfindung als „die Vermittlerin" des Gehalts angesehen werden, aber wir meinen, daß es etwas mehr gibt dort, wo der poetische Gegenstand eine tiefe, kräftige und dauernde Wirkung hervorruft: die Anschauung des Gehalts. Die Empfindungen sind noch ein rohes, undeutliches, formloses Material im Vergleiche zu der intuitiven Vorstellung oder der Anschauung, die dieselben voraussetzt, aber auch weiterbildet und sie zu intensivem inneren Besitz erhebt[1]).

Das Gefühlsleben, das reale, volle Leben findet nicht bloß in dem Inneren statt, getrennt von allem Äußeren, sondern entsteht bei der Berührung mit der umgebenden Welt und wirkt auf diese wieder zurück. Aus diesen Beziehungen und Wechselwirkungen entwickelt sich und besteht das innere Leben, und da, wo seine Pulsschläge wirklich vorhanden und machtvoll sind, da sind auch seine Wirkungen mächtig, die von ihnen auf die unmittelbare Welt ausgehen. Mit vollem Recht behauptet Th. Meyer: „Leben, das nur im Innern verliefe, wäre ebenso undenkbar und unnatürlich, als es auf die Dauer kraftlos würde. Will also der Dichter das Leben in der vollen Natürlichkeit

[1]) Vgl. Croce, Ästhetik, übersetzt von Karl Federn, S. 6 ff.

seines Verlaufs nachbilden und es uns zugleich in seiner vollen Kräftigkeit und in seiner höchsten Blüte vorführen, so muß er es sich immer wieder auf sinnlicher Basis erheben und durch die Außenwelt bestimmt sein lassen, er muß es nicht überall, aber auf seinen Höhepunkten auf den Körper übergreifen und schließlich in Handlung ausmünden lassen“ [1]). Der Dichter geht aber einen Schritt weiter. Er begnügt sich nicht mit diesen Beziehungen des Inneren zu dem Äußeren, sondern er macht aus den Vorstellungen der äußeren Gegenstände ein Bild des Seelischen, er versteht das Geistige so tief in das Physische hineinzuweben, daß die menschliche Seele in dem Letzteren verkörpert und die unbeseelte Körperlichkeit vermenschlicht zu sein scheint. Meyer bestreitet es fortwährend und, unserer Meinung nach, mit Unrecht. Unter anderen Beweisen, die er für seine Behauptung bringt, ist auch der, daß das poetische Bild, wenn es nur vorhanden ist, als ein letztes Produkt eines Ganzen betrachtet werden muß. Denn „allgemeine ästhetische Erwägungen und die Tatsache der Poesie führen ... in gleicher Weise zum Schluß, daß der Dichter uns nicht in Sinnenbildern, die er uns zuführt, das Innere erschließt, sondern, daß wir im Besitz des Inneren, des Gehalts sein müssen, um Anschauungen bilden zu können“ [2]). Das Bild also ist, nach Th. Meyer, eher das Resultat als der Erzeuger des Gehalts, es kann also denselben nicht zum Ausdruck bringen, nicht versinnlichen. Es ist allerdings vollkommen wahr, daß das fortschreitende Erschließen des inneren Lebens und des Charakters einer dichterischen Figur uns dazu verhilft, ihre Gestalt zu erzeugen und allmählich zu vervollständigen. Aber nicht weniger wahr ist, daß aus dieser uns gegenwärtigen Gestalt, die uns der Dichter auch direkt schildern kann, eine Wirkung oder Rückwirkung auf den poetischen Gehalt stattfindet, daß von dem Bilde selbst also ein Licht auf das geistige, mit ihm verschmolzene Leben fällt. Was die lyrischen Bilder betrifft, so kann man mit Recht behaupten, daß diese mittelst der sprachlichen Gebilde, also durch Vorstellungen und Vorstellungsverknüpfungen erzeugt werden. Das will aber nicht heißen, daß wir den poetischen Gehalt bereits haben, wenn wir in den Besitz des Bildes eintreten. Die Vorstellungen und die Gedanken machen bei weitem nicht das Ganze an dem poetischen Gehalt aus. Die Stimmungen und die Nebenbedeutungen, die erst von dem vollzogenen, von uns innerlich erlebten Bild ausgehen, können so bedeutend, reichhaltig und ergiebig sein, daß sie den vorstellungsmäßigen Gehalt bereichern und völlig verwandeln. Und gewöhnlich ist es

[1]) a. a. O. S. 74.
[2]) Ebendaselbst S. 48 und sonst.

so, daß erst dieser Zuwachs an Stimmungen und Leben, der sich aus den poetischen Bildern und Gestalten ergibt, das wahrhaft Ästhetische an dem dichterischen Gehalt bedeutet. Dieser poetische Gehalt aber ist ein Produkt des Bildes. Daß dem so ist, kann man daraus ersehen, daß der geborene Dichter seine Idee womöglich nicht direkt sondern bildlich ausdrückt. Die erste Strophe von Goethes „Grenzen der Menschheit" kann hier als Beispiel herangezogen werden:

Wenn der uralte
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küss ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.

Der Dichter hätte seine Idee auch gedankenmäßig zum Ausdruck bringen können. Aber dann wäre es um das Beste der poetischen Wirkung geschehen. Das Lebensvolle, das Unaussprechliche, das qualitativ Einzigartige an der Idee wäre verloren gegangen, und diese würde uns nur schematisch und marklos vorgeführt werden.

„Anschauung, d. h. Immanenz eines Seelischen im Sinnlichen und Beziehung eines Seelischen auf Sinnliches sind toto caelo verschieden" [1]), behauptet Th. Meyer und will das erste der Poesie durchaus bestreiten und in ihr nur die Verdeutlichung und Verlebendigung des Geistigen durch ein Inbeziehungsetzen desselben mit dem Sinnlichen gelten lassen. Es scheint uns durchaus übertrieben, wenn er über alle Verkörperung des Gedankens in der Poesie hinwegsieht; es ist aber kein Wunder, daß es ihm manchmal gelungen ist, dies beinahe überzeugend an seinen Beispielen zu zeigen, da er die poetischen Bilder an sich und aus dem Zusammenhange herausgenommen betrachtet und an sie dann mit dem Maßstab der Bildlichkeit der Malerei herantritt. Da das poetische Bild selbst ohne alle Beziehung zum Vorausgegangenen die innere Tiefe seines geistigen Inhalts nicht erschließen kann, so glaubt Meyer hierin die völlige Widerlegung der üblichen Lehre der Verkörperung der Idee sehen zu dürfen. Er vergißt dabei, daß das Bild ein bestimmtes Moment der poetischen Handlung oder Stimmung repräsentiert, und daß wir also fast immer innerlich vorbereitet an das Bild herantreten.

[1]) Ebendaselbst S. 65.

Wenn dem so ist, so vermögen wir seine geistige Bedeutung, sei sie auch noch so tief und individuell, sofort und völlig herauszulesen und in uns aufzunehmen: das Bild gilt uns dann als adäquater Ausdruck eines Gehalts und es ist als ob das Geistige sich immanent aus der Anschauung entfaltete. Außerdem kann der Dichter selbst durch besondere Worte die Einfühlung in seine Bilder vermitteln und befördern. Freilich muß zugegeben werden, daß dieser Vorgang hier als eine Art Einfühlung von außen her erscheint, aber ist es im Grunde nicht so mit jeder ästhetischen Einfühlung? Wir treten mit unseren Dispositionen, Erfahrungen und Kenntnissen an die Natur- oder Kunstgegenstände ebenso wie an poetische Bilder heran. Wir müssen auch da wissen, worum es sich handelt. Wir sehen hier ab von dem, was Kant freie Schönheit nennt. Wenn uns Raphael den schmerzerfüllten, dorngekrönten Christus vorführt, so kann nur ein Christ oder der im Evangelium bewanderte Betrachter der ganzen Fülle von Stimmungen teilhaftig werden, alle die genaueren, bestimmteren, tieferen Gefühlsbedeutungen in sich erzeugen, die der Maler dem Ganzen verliehen hat.

Es gehört also auch hier ein gewisses Vorwissen dazu, um die geistige Tiefe des künstlerischen Gegenstandes zu erschöpfen. Der Maler aber kann mehr auf unsere Vorkenntnisse und auf unser unmittelbares Verständnis bauen, als der Dichter, weil seine Stimmungen und Gefühle allgemeiner und elementarer sind. Aber selbst in der Malerei, besonders in der geschichtlichen oder allegorischen, können solche Fälle vorkommen, wo der Betrachter einer äußeren Hilfe bedarf[1]). Diese Hilfe wird uns in der Poesie gewöhnlich von dem Dichter selbst gegeben. Während der Maler einen gewissen Gefühlsgehalt in eine wahrnehmbare Form hineinlegt und es dem Betrachter überläßt, ihn an der Hand seiner Erfahrungen, seines Kunstverständnisses und manchmal auch an der Hand äußerer Hilfsmittel wieder zu beleben und aus der Gestalt herauszulesen, so kommt uns der Dichter sozusagen entgegen und hilft uns seine Anschauung genauer zu interpretieren. Während der Künstler ein für allemal bei der Ausführung zwischen sein inneres Bild und den Betrachter tritt, dann völlig verschwindet und sein Werk „sich selbst erklären“ läßt — sofern es dieses vermag — so kann der Dichter dies sein Dazwischentreten nicht so spurlos machen. Eben weil er mit voraussetzungsreicheren, verwickelteren Gestaltungen des Lebens operiert, eben deshalb fühlt er die Notwendigkeit, uns die Richtschnur zu geben, an der wir den geistigen Spuren seiner Bilder leichter nachgehen können.

---

[1]) Siehe Volkelt, a. a. O. S. 403.

Anfechtbar ist auch die Art, wie sich Th. Meyer über den bildlichen Ausdruck im allgemeinen äußert: „Zumeist ist der bildliche Ausdruck ein treffliches Mittel, die Gedanken zu verdeutlichen oder zu beleben, aber nur selten hat er für den Gehalt des Gedankens, für die Stimmung, für das Charakteristische, das in ihm hervortritt, veranschaulichende Kraft. Das Bild, das Faust in dem Wort gebraucht: „und ziehe schon an die zehen Jahr, herauf herab und quer und krumm, meine Schüler an der Nase herum“ macht uns die Unfruchtbarkeit seiner Tätigkeit, ja auch die bittere ironische Stimmung, aus der heraus er seine Lehrtätigkeit so wegwerfend beurteilt, ungemein lebendig. Aber lebendig machen ist noch lange nicht anschaulich machen. Niemand kann aus dem Bilde Fausts Stimmung heraussehen“ [1]). Th. Meyer sieht in diesem Beispiel nur eine Beziehung von Seelischem zu Sinnlichem und somit bloß eine Verlebendigung des Gedankens. Aber wie ist es möglich eine solche Verlebendigung der Stimmung und des Gedankens durch ein Sinnliches herbeizuführen, wenn uns aus dem letzteren ein ähnlicher geistiger Gehalt nicht entgegenspricht? Man muß von dem Bilde nicht mehr verlangen als das, was der Dichter selbst hineingelegt hat. Bei dem obigen Beispiel aus Faust hat Goethe uns nicht die ganze gegenwärtige Stimmung Fausts in diesem einzigen Bild verkörpern wollen, sondern nur die Willkür, die er mit seinen Schülern getrieben hat, das unfruchtbare Hin- und Herpendeln beim Suchen einer Sache, die nicht zu finden ist. Und das scheint uns im Bilde vollkommen enthalten zu sein. Alles übrige wird von uns dem Bilde an der Hand der vorangeschickten Worte des Dichters unmittelbar hinzugefügt. Fehlte aber das Bild, so wäre das Ganze um das Schönste und das Feinste gekommen. Nun ist es wahr, daß die gedanklichen Beziehungen einen guten Platz in der Dichtung einnehmen. Diese gedanklichen Beziehungen sind jedoch lange nicht das Wesentliche hier wie z. B. in der Wissenschaft und Philosophie. Sie sind in der Poesie nur Träger von Stimmungs- und Gefühlswerten. Sie sind auch ein Hilfsmittel, um die Einfühlung in die poetischen Bilder so genau und vollständig zu vollziehen als möglich. Diese Bilder repräsentieren freilich nur ein Moment in einem poetischen Gewebe, aber dieses Moment bedeutet ästhetisch einen Höhepunkt des Ganzen. Der Dichter kann auch solche Bilder schaffen, die ganz für sich sprechen, ohne irgend einer Beziehung auf das Vorausgegangene oder Folgende zu bedürfen. Solche bildliche Einheiten und Totalitäten werden erst in dem letzten Abschnitt besprochen. Hier wollten wir das nur vorgreifend erwähnen. Sinnliches und

[1]) a. a. O. 65.

Geistiges können sich in der Poesie hauptsächlich im Verhältnis der Analogie, der Ursächlichkeit, der Motivation oder dergleichen befinden. Es wäre also nicht schwer zu erkennen, daß alle diese möglichen Beziehungen, die den Gedanken und das Sinnliche lebendiger, ausdrucksvoller, poetischer machen, im Grunde auf eine Relation der Immanenz des Seelischen im Sinnlichen zurückgeführt werden können. Denn sinnliche Züge und Schilderungen, die keinen Gehalt für sich haben und keinen Zuwachs an Gehalt der Poesie mitbringen, sind von ihr fernzuhalten als nichtssagend und hemmend für die Entfaltung eines poetischen Momentes.

Der Gedanke kann entweder als solcher oder als Produkt eines Bildes oder als Vorstufe desselben in der Dichtung auftreten. Der erste Fall ist nur äusserst selten poetisch wertvoll; der zweite wird später des näheren besprochen werden. Halten wir uns jetzt nur an den letzten. Das Gedankenhafte ist in diesem Falle das Material, die Anschauung ist das poetische Endergebnis, die Statue. Das Material kann nie völlig beseitigt werden. Wie sehr auch der Dichter daran meißeln möchte, es bleibt doch in der schönen Form mitgedacht und mitenthalten. Die poetische Berechtigung des Materials rührt aber von der Form her, die es aus der Hand der schaffenden Phantasie empfängt. Interessant in dieser Beziehung ist das Hebbelsche Sonett „Das Element des Lebens".

Du schiltst die Welt und zeigst auf deine Wunden
Und sprichst von deiner Kraft und deinem Wollen,
Und fühlst dich, weil die Menschen dir nichts zollen
Als Neid und Haß, im Innersten gebunden.

Aus meinem Mund ist in verfloßnen Stunden,
Ich will's gestehn, das Gleiche oft erschollen,
Ich aber hörte lange auf zu grollen,
Obgleich ich Widerstand, wie du, gefunden.

In die entsiegelte Pandora-Büchse
Das Wiederstrebende zurück zu fluchen,
Heißt auf des Lebens Element verzichten.

Denn, wenn er gleich als Statue erwüchse,
Der Marmorblock, an dem wir uns versuchen:
Was bliebe noch dem Bildner zu entrichten?

Das schlechthin gedankenhafte, das die zwei ersten Strophen durchzieht, ist nur als Vorbereitungsmoment, als das Postament, auf dem die Statue aufgerichtet werden soll, zu denken. Diese gewinnt Gestalt in den letzten Terzinen als Abrundung und Abschluß des Gedankens. Hier hat erst die Idee eine Form ge-

nommen: Gedanke und Anschauung reichen sich gegenseitig die Hand und wollen eins werden. Aber wir können uns ein noch intimeres Durchdringen der beiden Elemente denken. In dem Hebbelschen Stücke scheint die Verbindung bisher eine intellektuelle zu sein. Es ist nicht sowohl eine anschauliche Form, die sich durch die Wärme des Erlebnisses gleichsam von innen nach außen entwickelt, als vielmehr eine überlegene künstlerische Intention, bei der sich auch der logische Gedankengang, der von dem Gedanken zur Anschauung führt, fühlbar macht. Wohlgelungen scheinen uns dagegen die folgenden Beispiele, die wir dem dänischen Dichter Jens Peter Jacobsen entnehmen. So die ersten Strophen seines Gedichts „Das wird verbüßt“:

Das wird verbüßt in langer Zeit,
Was arme Lust nur scheinet.
Was man erlächelt im Augenblick
In Jahren nicht wird es verweinet.
Es quillt viel Harm und Leid aus roten Rosen.

Da treibt des Glückes goldnes Rad
So schnell, daß wir es kaum gewahren,
Doch des Kummers schwer belasteter Karren,
Ist längst schon nachgefahren.
Es quillt viel Harm und Leid aus roten Rosen.

(Übertragen von Etta Federn.)

Die zweite Strophe ist gleichsam die Übersetzung ins Bildliche der ersten. Doch wie lebendig und anschaulich ist das alles! Diese zweite Strophe könnte auch für sich allein bestehen. Dies ist nicht der Fall bei Hebbel. Sein Gedicht läßt uns die Empfindung zurück, als ob der Bildner neben der Statue uns auch einige Marmorsplitter vorzeigen und sie künstlerisch geltend machen wollte, da sein Werk keine vollkommen selbständige Existenz hat, sondern einer Ergänzung von außen bedarf. Daran aber ist nicht der Dichter, sondern sein Stoff schuld.

Endlich als Beispiel für die völlige Auflösung einer gedanklichen Beziehung in Bilder kann ein anderes Gedicht Jacobsens „Griechenland“ dienen, wo besonders der Refrain:

„Doch der Lorbeer trägt all seine Blätter“

schön und wirkungsvoll ist.

Es ist nicht zu leugnen, daß nicht alle gedanklichen Beziehungen zu phantasiemäßigen Ausgestaltungen gelangen können. Es gibt auch nackte, reine Gedanken und Gedankenverläufe, und hierin muß man Meyer völlig beistimmen. In diesem Falle hilft sich der Dichter, indem er seinen Ideen Prägung und Gefühl verleiht, wie dies vielfach bei allen großen Gedankendichtern zu

finden ist. Manchmal aber kann es sich ereignen, daß das Gedankenhafte zu oft an das Prosaische streift. Auch dies ist nicht schlechtweg zu verurteilen, wenn es nur hie und da an angemessenen Stellen und in die Masse von Gefühl und Phantasie gleichsam sich verlierend erscheint. Vielmehr würde es uns unangenehm anmuten, wenn eine ununterbrochene Umwandlung der Vorstellungen und der Gedanken in Bilder besonders in den großen Dichtungen anzutreffen wäre. Einerseits ist das fast unmöglich; andererseits, wo sich ein solches Bestreben bei dem Dichter zu stark fühlbar macht, bekommen seine Erzeugnisse den Charakter des Schwülstigen, des Pomphaften, des Erkünstelten. Auch große Dichter sind von solchen Fehlern nicht ganz frei. Die unverarbeiteten, fast prosaischen Wendungen sind dort zu treffen, wo der Dichter ein Kontrastmoment zu dem hohen Flug seiner Anschauungen gewinnen will oder in kritisch-satirischen Dichtungen, Episteln und dergleichen mehr (R. Brownings „Bishop Blougrams Apology"). Was die Dichtung in solchen Fällen an künstlerisch formalen Vorzügen einbüßt, wird durch das Natürliche der Beobachtung, das Schlichte der Reflexion ersetzt. Auch als Vorstufe der Voraussetzung eines gehaltvollen Bildes, wie wir schon gesehen haben, können solche abstrakte Stellen auftreten. Dennoch ist es höchst wünschenswert, daß solche Stellen, besonders in lyrisch gestimmten Gedankendichtungen, so selten wie nur möglich vorkommen.

Stimmungen und Gefühlsausbrüche können an und für sich anschaulich sein, sie teilen sich sofort dem Gemüt anderer mit[1]). Was wäre denn näher gelegen, als das der Gefühlslyriker sie direkt ausspräche? Und dennoch sucht auch er nach einem Verkörperungsmittel, nach einem Objekt, das als Anhaltspunkt und Brechungsspiegel für das Innere dienen könnte. Denn einerseits ist die Stimmung zu schwebend, unbestimmt und formlos, als daß sie ohne die Stütze des Sinnlichen einen künstlerischen Wert in der Dichtung gewänne; andererseits gibt es Gefühle, die nicht direkt ausgedrückt werden können, weil die Worte ihren Inhalt nicht erschöpfen, ja nicht einmal fassen können. In jedem

[1]) Dies Sichhinüberverpflanzen ist wie ein unmittelbares Wahrnehmen und Erleben eines fremden Innern. Wenn wir überdies bedenken, daß gerade die affektvolleren Stellen einer Dichtung uns zu einer lebhafteren und wechselvolleren Betonung der Wörter wie auch zu einer stärkeren Einfühlung in den Gefühlsrhythmus auffordern, so glauben wir die Tatsachen nicht zu verkennen, wenn wir behaupten, daß die von dem Dichter unverkörpert gelassenen seelischen Erregungen ihre ungefähre Versinnlichung in dem Hörer oder Leser doch finden. Unsere akustische und motorische Phantasie wird in Mitschwingung versetzt und ersetzt in ihrer Art und Weise das viel wichtigere optische Veranschaulichungsmittel. (Vgl. Volkelt, a. a. O. 419 f.).

Falle greift der Dichter zu einem Mittel der Suggestion, zu einer körperlichen oder objektiven Äußerung des Inneren, aus welcher wir dasselbe instinktiv erschließen können.

Es gibt aber auch kompliziertere intellektuelle Affekte und Erregungen der Seele, die keinen genauen körperlichen Ausdruck haben, oder besser gesagt, für deren Wiedergabe der Dichter keinen adäquaten physischen Reflex und kein konkretes Bild finden kann. Er ist dann auf die geistigen Mittel seiner Sprache angewiesen und wird streben durch die Topik der Wörter, durch Rhythmen und überhaupt durch Gefühlsverähnlichung der Vorstellungen und der Gedanken den komplizierten Seelenzustand so gut wie möglich wiederzugeben. Aber aus einem Notbehelf dürfen wir keineswegs das höchste Stilgesetz machen. Das Ideal wäre also, daß auch solche Lebensmomente möglichst anschaulich ausgestaltet werden. Viele Dichtungen Sully Prudhommes, die solche feinere, widerspruchsvolle innere Zustände als Gegenstand haben, sind eben wegen dieses Mangels innerer und äußerer Form gescheitert. Aber wiederum bei demselben Dichter finden wir Beispiele, wo er in höchst glücklicher Weise die adäquate Verkörperung solcher feinerer, intellektualisierter Gefühle getroffen hat. Diese erfreulichen Erzeugnisse seiner Kunst sind in der Tat das Beste, was er hervorgebracht hat, so „Le vase brisé", „Les chaînes". Hier sind die Gefühle und die Gedanken wahrhaft anschaulich, wenn wir dies letzte Wort nur nicht in einer zu plumpen Auffassung nehmen.

Schwierigere Aufgaben als dem Gefühlslyriker stellt die Verkörperung des Gehalts dem philosophischen Dichter. Wenn das Gefühl manchmal auch ohne besondere Ausgestaltung auskommen kann, eben weil es durch sich selbst anschaulich ist, so ist die Sache mit dem allgemeinen Gedanken etwas schwieriger. In den folgenden Abschnitten soll versucht werden zu zeigen, wie sich der Dichter dabei helfen kann.

8. Die Einfühlung in der Gedankenlyrik.

Der Gedanke als solcher kann, wie wir gesehen haben, niemals ein geeigneter Gegenstand für eine Dichtung sein. Er soll erst seinen Empfehlungsbrief für die Poesie aus der Hand der Phantasieanschauungen, aus welchen er hervorleuchtet, oder aus der Summe der seelischen Erregungen, mit denen er verwachsen ist, empfangen. Die Verbindung zwischen den Gedanken und dem sinnlichen Bestandteil der Dichtung wollen wir jetzt näher besprechen. Es muß nämlich gezeigt werden, was eigentlich die Phantasieanschaulichkeit für den Gedanken leistet, damit sie als unerläßliche Bedingung für die Zulassung desselben in der Dichtung erscheinen könne. Mit anderen Worten, wir wollen jetzt die Einfühlung in der Gedankenlyrik besprechen. In Wirklichkeit handelt es sich hier meistens um eine zwiefache Einfühlung: erstens fühlen wir uns unmittelbar in die Phantasiegebilde ein, und dieser Vorgang kann als eine stimmungsmäßige Einfühlung bezeichnet werden; zweitens fühlen wir bestimmte Vorstellungen und Gedanken in das Anschauungsbild hinein, und dies ist die eigentlich gedankliche Einfühlung. Nun kann der ganze Vorgang ein noch verwickelterer werden, da, wo der Dichter bei der Wiedergabe der Phantasiebilder sowohl die direkte, objektive als auch die indirekte, subjektive Schilderung anwendet. Das wollen wir aber außer Acht lassen und uns nur an das Wesentliche halten. Den doppelten Charakter der Einfühlung in der Gedankenlyrik kann man sehr leicht an dem folgenden Beispiel aus Byron, aus den letzten Versen der Stanze ersehen:

Lausanne und Ferney, einst war't ihr die Sitze
Von Namen, die 'nen Namen euch gemacht[1]),
Von Sterblichen, die nach des Ruhmes Spitze
Auf jähem Pfad geklommen manche Nacht;
Es waren Riesen, die als Ziel erdacht,
Auf Zweifel kühn zu türmen Kraftgedanken,

[1]) Voltaire und Gibbon.

Herauszufordern selbst des Himmels Macht,
Dem sie titanisch fuhren in die Flanken
Und der nur lächelt drob — er kennt der Menschheit Schranken [1]).

Über diese zwiefache Einfühlung wird später ausführlicher die Rede sein.

Wir gedenken weder das ganze Feld der Bildlichkeit der Sprache in der Dichtung zu behandeln, noch über die Natur des Metaphorischen, der Personifikation u. a. eingehende Untersuchungen anzustellen, sondern wir nehmen diese als vorausgesetzt an und halten uns an die großen sinnlichen Züge, in denen ein Ganzes, in sich selbst Abgeschlossenes dargeboten wird. Nur selten werden wir auch solche Beispiele herbeiziehen, die bloß Fragmente, einzelne aus der Dichtung herausgerissene Züge bilden. Zunächst wenden wir unsere Aufmerksamkeit auf das poetische Bild. Hegel betrachtet das Bild als eine ausführlichere Metapher. Der Grad dieser Ausführlichkeit kann ein verschiedener sein, je nach dem Gegenstand oder der Kunst des Dichters. Das Gemeinsame dabei ist das unmittelbare Hervorscheinen eines Geistigen aus dem Sinnlichen. Der Dichter schildert einen Gegenstand, eine Landschaft, einen Vorgang dergestalt, hebt die Merkmale an demselben so hervor, daß alles zu einer menschlichen Bedeutung, zu einer tieferen, spiritualisierten Auffassung des Ganzen hindrängt. Ein Gedanke weilt im Hintergrunde der rein objektiven Schilderung, und obwohl dieser Gedanke nicht im geringsten ausgesprochen ist, so ergibt er sich doch aus den Naturstimmungen heraus, ist bereits in diesen enthalten und verleiht einer rein sinnlichen Totalität Sinn und Perspektive. Beispiele dafür finden wir überall bei den großen Meistern, vor allen bei Shelley, Goethe. Auch bei Konrad Ferdinand Meyer sind solche anzutreffen.

Nun kann der Dichter hie und da mit besonderen Mitteln diese unsere Einfühlung ermöglichen und fördern. Er kann die Natur beleben, menschliche Verhältnisse in sie hineindeuten, was uns geradezu auffordert, die höhere, auf eine seelische oder übersinnliche Ordnung sich beziehende Idee zu fassen und mit ihr die materielle Schilderung überall zu verfolgen und zu beleuchten. So in Goethes „Mahomets Gesang“. Die Idee wird nicht von dem Dichter ausdrücklich formuliert; sie entsteht in uns als geistiger Niederschlag, sie drängt sich unserem Bewußtsein auf und bildet den unsichtbaren Rahmen der Dichtung. Je mehr die Schilderung fortschreitet, desto heller leuchtet in unserem Geiste der allumfassende Gedanke. An der Hand des Vorausgegangenen ist

[1]) Ritter Harold's Pilgerfahrt, dritter Gesang, Stanze 105, Uebers. Adolf Seubert.

leicht zu erkennen, wie die in die Phantasiegebilde hineingelegten Gefühle sich zu einer letzten, abschließenden Idee gestalten. Wenn wir die Dichtung durchlesen oder hören, begegnen wir einer Fülle von Wörtern, die einen seelischen Inhalt haben. Sie sind die Ursache, daß sich die symbolische Einfühlung, also die Verwandlung der natürlichen Bedeutung des Ganzen in eine uneigentliche vollzieht. Solche vermittelnde Wörter sind z. B.: Bruder, Vater, ausgespannte Arme, die Sehnende usw. Die eigentlichen Bedeutungsvorstellungen und die von menschlichen Stimmungen und Bezeichnungen gesättigten Wörter wirken zusammen wie einander gegenüber gestellte Spiegel, die zwei verschiedene Richtungen und Welten in sich aufnehmen und bis in ungewisse Tiefen vervielfältigen. Ziehen wir noch in Betracht, daß der Titel der Dichtung den Namen eines Propheten enthält, so entsteht für uns von vornherein die Möglichkeit dieser symbolischen Deutung der natürlichen Vorgänge (Hegel). Der Fluß wird zum Erlöser, die Bäche zu tief leidenden menschlichen Seelen, der Ocean zum Gott, aus dem alle entsprungen sind und zu dem alle zurückkehren. All der Jammer und die Leiden der Menschheit stammen aus diesem Entferntsein von dem Allerzeuger und sie werden nur dann gestillt, wenn sich die irrenden Kinder wieder „freudebrausend“ ans väterliche Herz anschmiegen werden.

Eigentlich ist hier die Idee die Vertreterin der in die Dichtung eingefühlten Stimmungen und Gefühle. Es findet hier keine Übertragung der Einfühlung von dem sinnlichen Teil auf die Idee statt, aus dem vollgültigen Grunde, daß die letztere nicht ausgesprochen ist. Der doppelte Charakter der Einfühlung bewährt sich auch bei dem Bilde, nur mit dem Unterschiede, daß hier die gedankliche Einfühlung nicht von dem Dichter ausdrücklich, sondern von uns stimmungsmäßig vollzogen wird. Wir können diese Art poetischer Ideen als immanente Idee bezeichnen. Das Bild, insbesondere das reine, objektive, spricht für sich selbst wie die Schöpfungen der Malerei.

Es mag noch eine andere Art von Bildern erwähnt werden, die uns z. B. aus dem folgenden, tiefsinnigen Terzett Hebbels entgegentritt:

> Sind wir nicht Flammen, welche rastlos brennen,
> Und alles, alles, was sie auch umwinden,
> Verzehren nur, doch Nichts umarmen können?

Es ist eine mittlere, zwischen Gleichnis und Bild stehende Form. In dem Eingangsverse bereitet der Dichter mit den Worten: „Sind wir nicht . . .“ den Leser bezw. den Hörer vor, aus dem folgenden Bilde einen Gedanken über den Menschen, eine anthropologische Anschauung herauszulesen. Der Dichter kommt

gewissermaßen unserem Belebungs- und Einfühlungsstreben entgegen, er hilft uns die von ihm gewählte Naturerscheinung menschlich zu fassen und zu deuten. Er will sich unserer Aufmerksamkeit bemächtigen, um sie nach einer gewissen Richtung hin zu lenken. Hier haben wir es also mit einem von dem Dichter selbst eingeleiteten Bild zu tun. Noch deutlicher kann man dies an einem Beispiel ersehen, das wir aus Schiller entnehmen:

Weh denen, die dem Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn!
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden,
Und äschert Städt' und Länder ein.

Das Bild ist klar und wirkungsvoll auch so, als poetische Einheit genommen. Aber es hat in der Dichtung eine Einleitung. Der Dichter bereitet uns durch vorausgeschickte Ausdrücke und Ausführungen über die Gefahr der Revolutionen vor, für das volle Verständnis und die vollkommene Einfühlung in das herrliche Bild, mit dem er eine Reihe von poetischen Reflexionen abschließt.

Diese unter der Anleitung des Dichters vollzogene Art von Einfühlung tritt uns noch deutlicher in dem Falle des Gleichnisses entgegen, das im allgemeinen dem Bilde ästhetisch nachsteht. Diese Wertung ruht auf dem tatsächlich schwierigeren Einfühlen in den zu vergleichenden Gedanken. Gedanke und Anschauung sind hier auseinander getreten, und der Dichter läuft Gefahr, sie nicht völlig verbinden zu können. Er muß auf künstlerische Mittel sinnen, die geeignet sind, die dem Gleichnisse fehlende Einheit in dem aufnehmenden Bewußtsein wieder herzustellen. In dem Gleichnisse geschieht also eine Übertragung der eingefühlten Stimmungen und Gefühle auf die Idee. In den am besten gelungenen Gleichnissen ist diese Übertragung gleich Verschmelzung.

Bemerkenswert ist, was R. M. Werner über diesen Gegenstand sagt: „Der Gedanke wird als Keim in die Phantasie des Dichters gesenkt, bleibt aber im Beginne des innneren Wachstums stecken und wird so als Gedicht geboren. Der Gedankenpoesie wird daher vor allem der Vergleich eigen sein, welcher den Gedanken mit einer Anschauung in Beziehung setzt, ohne den Gedanken in Anschauung aufzulösen . . ." [1]).

Diese Äußerungen Werners scheinen uns nur zum Teil wahr zu sein. Sie treffen nur die Dichtungen, in welchen der Gedanke ausgedrückt und zu ausgedehnt ist im Verhältnis zu dem sinnlichen Bestandteil der Vergleichung. Aber es gibt auch

[1]) a. a. O. S. 158.

solche Gedankendichtungen, die die Idee unter einer Fülle von Bildern gänzlich in Anschauung und Stimmungen auflösen. Doch ist dies nicht immer wünschenswert in einer philosophischen Poesie. Vielmehr ist ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen Gedanken und Anschauung erforderlich.

Um das gegenseitige Durchdringen und die völlige Harmonie zwischen den beiden zu verstehen, muß man bei der inneren Beziehung zwischen den beiden Bestandteilen des Gleichnisses verweilen, um auf die Verwandlung der Idee durch die Einfühlung ein Licht zu werfen. Dieser Aufgabe näher gekommen ist, glauben wir, Hebbel, der wohl das Gleichnis im allgemeinen als einen Stillstand des Denkens charakterisiert, und es daher als etwas Willkürliches und Überflüssiges verwirft und dennoch manche Ausnahmen gelten läßt; eben diese unter dem gemeinsamen Namen „das rechte Gleichnis“ zusammengefaßten Fälle sind es, worauf wir unsere Aufmerksamkeit lenken wollen. „Ein rechtes Gleichnis ist aber nur ein solches, das nicht bloß im verwandtschaftlichen Verhältnis zum Gegenstand steht, sondern auch einen Reichtum von Nebenbeziehungen enthält, die der rasch vorübereilende Gedanke liegen lassen müßte. Gleichnisse, die nichts tun, als daß sie das schon einmal Gesagte in der Bildersprache wiederholen, ohne ihm etwas Ersprießliches hinzuzusetzen, sind völlig unfruchtbar und darum durchaus verwerflich“ [1]). Diese Nebenbeziehungen, die von dem Genießer des Gedichtes von dem sinnlichen Teil des Gleichnisses auf den anderen übertragen werden, um den Gedanken gewissermaßen zu bereichern, können nicht oder nicht nur eine wichtige Zutat sein, da in diesem Falle dem Gedanken kein besonderer poetischer Wert, sondern etwas bloß Verwandtes und Kümmerliches zugeführt würde. Diese begleitenden seelischen Gebilde gewinnen an Gewicht und erhöhen die poetische Wirkung des Gedankens nur in dem Falle, wo sie dunkel und stimmungsmäßig auftreten und die dichterische Idee gleichsam umschweben. Wir können zwei Hauptformen bei dem Gleichnisse, je nach dem Vorhandensein oder Fehlen der Vergleichspartikel unterscheiden. Als Beispiel für den ersten Typus kann Lenaus Gedicht „Niagara“ angeführt werden. Wir bringen das Gedicht, indem wir einige Strophen überspringen:

Klar und wie die Jugend heiter,
Und wie murmelnd süßen Traum,
Zieht der Niagara weiter
An des Urwalds grünen Saum;

---

[1]) Hebbel, Tagebücher, III, S. 98 f.

Also sanft die Wellen gleiten,
Daß der Wandrer ungestört
Und erstaunt die meilenweiten
Katarakte rauschen hört.

Wo des Niagara Bahnen
Näher ziehn dem Katarakt
Hat den Strom ein wildes Ahnen
Plötzlich seines Falls gepackt.

Die Stromschnellen stürzen, schießen,
Donnern fort im wilden Drang,
Wie von Sehnsucht hingerissen
Nach dem großen Untergang.

Den der Wandrer fern vernommen,
Niagara's tiefen Fall
Hört er nicht, herangekommen,
Weil zu laut der Wogenschall.

Und so mag vergebens lauschen,
Wer dem Sturze näher geht;
Doch die Zukunft hörte rauschen
In der Ferne der Prophet.

Lenau vergleicht das donnernde Rauschen des Niagarafalls mit der mächtigen Stimme der Weltgeschichte. Wie der Wanderer den tiefen Fall des Katarakts nur von Weitem vernehmen kann, da er in ihrer Nähe von all dem Wogenschall wie betäubt dasteht, so vermag nur der wahre und weltentrückte Prophet die künftigen großen Weltereignisse voraussehen, während seine Zeitgenossen, in all die Verwirrungen und Leidenschaften verstrickt, die Schritte der herannahenden, richtenden Geschichte nicht hören und nicht hören können. Zuerst wissen wir nichts von diesem abstrakten Gedanken. Der Dichter stellt unserer Phantasie einfach Bilder vor. Eine Menge dunkler Gefühle sprechen zu uns aus der Dichtung. Aus der Ferne betrachtet, scheint der Niagara klar und heiter wie die Jugend. Murmelnd und träumerisch zieht er am grünen Saum des Waldes entlang. In der Nähe sieht er dagegen unruhig und wild aus. Er spürt das Kommen seines Falls, und gleich jenen vom Schicksal beständig verfolgten Seelen, sehnt er sich nach seinem Untergang und stürzt sich ihm entgegen. Zu diesen Strebungen und Stimmungen gesellen sich die des Wanderers, welche für ihn zuständlicher Art sind. Der Dichter führt uns also eine Reihe von stimmungs- und gefühlsgesättigten Bildern vor und erst dann, nachdem er uns in die Stimmung seines Wanderers völlig hineinversetzt hat, zaubert er vor unsere Seele anstatt desselben den Propheten. Und plötzlich wird für

uns der Sturz des Katarakts zu einem Weltgeschehnis, während die räumliche Entfernung des Wanderers von dem Katarakt eine zeitliche Entfernung, die Zukunft wird, wohin das Ohr des Propheten lauscht. Diese Dichtung kann als Beispiel dafür dienen, wie der Dichter eine Stimmungsatmosphäre schafft, in der er das Abstrakte des Gedankens überwindet. Ganz einwandfrei ist das Gedicht aber nicht. Der sinnliche Teil ist zu ausgedehnt und verzehrt sozusagen den Gedanken. Über diese Gefahr soll noch später gehandelt werden.

Fassen wir jetzt den Anfang des zweiten Teils von Goethes Faust ins Auge. Der Held der Dichtung befindet sich auf einem reizenden Gebiete der Hochalpen und genest allmählich durch die allheilige Kraft der Natur von seinen moralischen Wunden. Er reißt sich von seiner tiefen Verzweiflung los und bereitet sich innerlich für die ihm bevorstehenden Ereignisse vor. Er will sich mit der Erinnerung an sein bisheriges Leben nicht weiter quälen und faßt den kräftigen Entschluß, sich zu einem höheren Dasein emporzuarbeiten. Alle seine Erwägungen über das Gute und das Böse, das ihm widerfahren ist, oder das er selbst an Anderen geübt hat, münden in den abschließenden und philosophisch erlösenden Vers aus:

„Am farbigen Abglanz haben wir das Leben".

Dieser Vers hat, auch isoliert betrachtet, einen gewissen poetischen Wert und man kann den Sinn, den der Dichter in ihn hineingelegt hat, ohne Schwierigkeit erfassen. Bedeutend inhaltsreicher und stimmungsvoller hallt er aber in unserer Seele wieder, wenn wir ihn im Zusammenhange mit dem ihm vorangegangenen, beseligend schönen Bilde hören oder lesen:

So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!
Der Wassersturz, das Felsenriff durchbrausend,
Ihn schau' ich an mit wachsendem Entzücken.
Von Sturz zu Stürzen wälzt er jetzt in tausend
Dann abertausend Strömen sich ergießend,
Hoch in die Lüfte Schaum an Schäume sausend.
Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer,
Bald rein gezeichnet, bald in Luft zerfließend,
Umher verbreitend duftig kühle Schauer!
Der spiegelt ab das menschliche Bestreben,
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben.

Die Beschreibung zerfällt in zwei wohlgegliederte, als Stimmung aber völlig entgegengesetzte Teile: der eine schildert den wilden Sturz des Wassers, der andere die prachtvolle Erscheinung des

Regenbogens über das in der Luft zerstäubende Wasser. Beide sind durch die folgenden, herrlichen Verse verbunden:

Allein wie herrlich, diesem Sturm ersprießend,
Wölbt sich des bunten Bogens Wechseldauer.

Der Regenbogen erscheint als das Ergebnis und die Krönung der stürmisch daherbrausenden Wogen; er wird zu dem Sinnbild des geistigen Reinertrags eines schicksalsvollen Lebens. Nur ein arbeitsreiches, kampflustiges Dasein vermag ihn hervorzubringen. Der letzte, das Ganze abschliessende Vers erscheint als ein Festhalten und eine Interpretation der Idee, die die äußere Erscheinung selbst in ihrer Weise ausspricht. Der Dichter will uns sagen: Freilich ist es keinem Sterblichen vergönnt, des höchsten Lebens, des höchsten Glücks stetig teilhaftig zu sein: der herrliche Regenbogen hat ja nur eine Wechseldauer. Aber ist das ein vernünftiger Grund, über das menschliche Los zu klagen und darob zu verzweifeln? Die reine, wenn auch nur hie und da vorkommende Freude an der schönen Erscheinung, an dem kostbaren Gut des Daseins, kann den wahrhaft Weisen und Mutigen für all den Schmerz und das Ungemach des Lebens entschädigen.

In diesem Falle ist das Verhältnis zwischen Gedanken und Phantasie in folgender Weise aufzufassen: einerseits verschmilzt die phantasiemäßige Erscheinung mit dem menschlichen, oder wie Volkelt sich genauer ausdrückt, mit dem analogmenschlichen Gefühlsgehalt, den wir ihr mehr oder weniger unbewußt unterlegen, andererseits verdeutlichen, vergeistigen und vertiefen wir diese instinktive, stimmungs-symbolische Einfühlung selbst. Der Gedanke, der an das totale Bild knüpft, ist nicht anders zu verstehen als eine weiterspinnende Betätigung unseres Geistes, der, wie Hegel sagt, sich unermüdlich selbst in der Natur sucht und auch findet. Es ist also ein zweites Moment desselben Prozesses, nur daß auf dieser vorgerückten Stufe der Prozess vorstellungsmäßiger, viel bestimmter wird. Die Stimmung ist der unmittelbare, wenn auch dunkle Ausdruck der äußeren Form und bildet mit dieser eine notwendige Einheit; der Gedanke tritt hinzu als eine bewußtere und viel klarere Fassung derselben Bedeutung. Der Dichter selbst hebt mit Nachdruck den reflektierenden Charakter dieses zweiten Moments, des Interpretierens hervor, indem er unsere Aufmerksamkeit auf das Bild lenkt:

Ihm sinne nach und du begreifst genauer usw.

Daraus können wir mehrere Folgerungen ziehen. Gerade weil die Einheit zwischen Erscheinung und Stimmung eine intimere und dunklere ist, ist sie auch allgemeiner und notwendiger. Sie

ist, mit Gradunterschieden, für alle vorhanden, die sich in das Bild vertiefen. Die vorstellungsmäßige Deutung aber kann eine verschiedene sein, wenn sie sich auch immer in der Richtung derselben dunklen Gefühle bewegt. Die Betrachtung des sich im Wasserfall bildenden Regenbogens löst, wie wir bereits gesehen haben, zwei entgegengesetzte menschliche Stimmungen in uns aus: mit den stürmischen Wogen verknüpfen wir durch die Vermittelung der Strebungs- und Bewegungsempfindungen, die sie in uns hervorrufen, die Stimmung des Wütenden oder des Kämpfenden; durch die mehr direkte Einfühlung in das optische Bild des Regenbogens verknüpfen wir die des Freudigen und des Heiteren. Da die letzte Erscheinung unstet, abwechselnd ist, so ist auch die Stimmung, die sie in uns auslöst, diejenige einer unsteten, nur von Zeit zu Zeit auftauchenden Freudigkeit und Heiterkeit. Der Gesamteindruck ist zunächst an keine bestimmten Vorstellungen geknüpft, ähnlich wie in der Musik, und die Betrachter lassen es meistens dabei sein Bewenden haben. Nur der philosophisch veranlagte Dichter oder Betrachter wird durch das Bild angeregt, weiter darüber nachzudenken und einen tieferen Sinn herauszulesen. Von diesem Augenblicke an scheiden sich die Wege, wenn auch die Richtungen des Analogiesuchens ziemlich dieselbe bleibt. Byron z. B. ist bei der Betrachtung eines mit Regenbogen überspannten Katarakts zu anderen Gefühlen und Gedanken gelangt als Goethe. Eine andere Folgerung, die wir aus dieser Art Gleichnissen ziehen können, ist folgende: Die beiden Glieder des Vergleichs müssen sich gegenseitig so verhalten, daß der Gedanke dabei nicht als etwas Untergeordnetes oder Überflüßiges erscheine. In dem letzten Fall wäre es sicherlich besser, wenn der kümmerliche Gedanke gänzlich aus der Poesie wegfiele und die stimmungsvolle Schilderung für sich allein bestünde. Manchmal kann gerade das Gegenteil eintreten: das Bild kommt zu kurz im Verhältnis zu dem Gedanken. Die Anschauung, die mit dem letzteren in Verbindung steht, ist etwas Kümmerliches, Verdünntes und kann in uns keine genügende Stimmungen und sonstige dunkle Erregungen auslösen, die einfühlend auf die Idee hätten wirken können. Besonders in der Gedankendichtung wirkt diese Unzulänglichkeit leicht störend, da der allgemeine Gedanke in einem solchen Falle auf sich selbst angewiesen bleibt und den ästhetischen Forderungen bei weitem nicht gerecht werden kann. Noch fühlbarer wird das, wenn der Phantasiebestandteil des Gleichnisses nicht der unmittelbaren, sinnlichen Welt entlehnt, sondern aus den kulturmäßigen Anschauungen des Dichters geschöpft ist. Gerade dies verleidet uns den vollen ästhetischen Genuß bei einigen sonst so tief-

sinnigen oder schwungvollen Dichtungen Schillers, wie z. B. „Das Ideal und das Leben", „Würde der Frauen" u. a.[1]).

Diese Stimmungs- und Gefühlsübertragungen von den eingefühlten Phantasiegebilden auf den mit ihnen in analogem Verhältnis stehenden Gedanken können in Wirklichkeit stärker eintreten und sich unserem appercipierenden Bewußtsein in fühlbarerer Weise aufdrängen, wenn sich der Dichter in seinem Versinnlichungseifer nicht auf ein einzelnes, einfaches Gleichnis beschränkt, sondern durch eine Anhäufung von solchen verwandten Phantasieanschauungen den Stimmungs- und Gefühlsgehalt der Idee beträchtlich vermehrt und somit über den Gedanken einen innigeren, seelisch gefärbten Hauch ausbreitet. Solche Anhäufungen von Gleichnissen treten uns öfters in der Shelleyschen Lyrik entgegen, und weit entfernt davon, uns etwa eintönig und ermüdend vorzukommen, tragen sie nicht wenig zu dem Eindruck des bald träumerischen und göttlich spielenden, bald hinreißenden und immer aufsteigenden Gang seiner hohen Dichtungen bei. Von seinen kleinen „Poems" wollen wir besonders auf jenes hinweisen, das die Überschrift „When the lamp is shattered" trägt und das im Ganzen in diesem Geiste gehalten ist.

Es bleibt jetzt noch übrig, eine andere Form der Vergleichung zu besprechen, diejenige, wo der gedankliche Bestandteil dem sinnlichen vorangeht. Die Idee wird zuerst vorstellungsmäßig, deutlich und bestimmt ausgesprochen — und erst hierauf knüpft sie der Dichter an sinnliche Gegenstände oder Handlungen an, aus denen eine ähnliche Bedeutung hervorzugehen scheint. Diese Art von Gleichnissen hat selbstverständlich ihre besonderen Vorzüge, ist aber schwieriger und gefährlicher für die poetische Wirkung als diejenige, wo der sinnlich beschreibende Teil vorangeht. In diesem letzteren Fall führt uns der Dichter von einem dunklen, ahnungsvollen Zustand zu einem helleren und geistig befriedigenderen. Wie sehr wir uns auch in dem Unbestimmten, Rätselhaften wohl fühlen und die Poesie solcher dunkler Zustände genießen, so wohnt doch in uns ein Trieb nach Klarheit und Verständnis, der befriedigt werden muß. Wenn uns der Dichter aus dem Gebiete des Dunklen und Geheimnisvollen in das Reich des lichten Gedankens führt, so haben wir ein wohltuendes und erlösendes Gefühl. Wenn er uns aber von einem klaren Gedanken in einen unbestimmten, unbewußten Zustand versetzt, dann empfinden wir das als nicht besonders erfreulich. Der Dichter bietet uns weniger als vorher; das Konkrete und Stimmungsvolle verliert seinen Reiz und macht den Eindruck einer

[1]) Ganz anders steht die Sache in anderen Gedichten Schillers, vor allem im „Lied von der Glocke", im „Spaziergang".

Abschwächung und Verminderung des Geistigen. Nur dann kann der Dichter dieser Gefahr vorbeugen, wenn er dem Geistigen durch das Konkrete etwas überraschend Neues zuführt oder die Idee wieder aufnimmt, und sie in einer neuen, kräftigeren und umfassenderen Form wiedergibt. In Byrons „Child Harold" sind viele solche Beispiele zu finden, von denen wir auf die Stanzen 32 und 33 im dritten Gesang verweisen.

Außerdem ist die richtige Form des Gleichnisses mehr im Einklang mit dem Vorgang der ästhetischen Einfühlung. Diese setzt ein Schauen voraus. Wie sehr auch Schauen und Fühlen gleichzeitig, ja einheitlich vor sich gehen können, so läßt dieser Vorgang doch immer den Eindruck zurück, als ob sich aus der Form ein geistiger Gehalt herausentwickele, als ob wir durch unser schauendes Verhalten eine Seele, die in den Dingen schlummert, zu geistiger Tätigkeit erwecken.

Die umgekehrte Art von Vergleichungen scheint mehr ein Schließen von dem Geistigen auf das Sinnliche, oder eine von außen vorgenommene und überlegte Einfühlung in die Erscheinungen der Natur zu sein. Darum geht ihr ein guter Teil von den unbewußten Reizen der ästhetischen Einfühlung ab.

Ehe wir diesen Abschnitt schließen, möchten wir noch in wenigen Worten eine andere Funktion des Gleichnisses erwähnen, nämlich die der Fixierung unserer Aufmerksamkeit auf den poetischen Gedanken. Für Hegel sind die Vergleichungen „ein Verweilen bei ein und demselben Gegenstande, der dadurch zum substantiellen Mittelpunkte von einer Reihe anderer Vorstellungen gemacht wird, durch deren Andeutung oder Ausmalung das größere Interesse für den verglichenen Inhalt objektiv wird[1])." Als Gründe dieses Verweilens gibt Hegel an „das Sichvertiefen des Gemüts in den Inhalt", der es so fesselt, daß es sich nicht „loszusagen vermag"; und dann ein „Interesse der Empfindungen, besonders der Liebe, welche sich an dem Gegenstande ihrer Leiden und ihrer Lust erfreut, und wo sie innerlich nicht von diesen Empfindungen loskommen kann, nun auch nicht ermüdet, das Objekt desselben sich immer wieder von Neuem vorzumalen[2])." Diese beiden Gründe des Verweilens gelten auch in der Gedankenpoesie, dazu aber möchten wir noch einen Grund hinzufügen, der mehr zu der Technik, zu der Regel des poetischen Schaffens gehört. Der allgemeine Gedanke ist verhältnismäßig unpoetisch, und der Dichter muß auf die geeignetesten Mittel sinnen, die ihn zum Objekt einer Dichtung tauglich machen. Außerdem kommt nicht selten der Fall vor, daß die Idee des

[1]) a. a. O. X. I. S. 515.
[2]) Ebendaselbst S. 515.

Dichters an sich betrachtet sich keiner besonderen Originalität und Tiefe erfreut. Die Merkmale der Originalität und Tiefe kommen freilich auch der poetischen Idee zu, aber in ganz anderem Sinne, als in der Philosophie oder der Wissenschaft. Darüber haben wir in dem zweiten Abschnitt bereits gesprochen. Hier mag noch einiges hinzugefügt werden. Nicht sosehr der Gedanke als solcher ist schön, als vielmehr die überraschend neue Verbindung desselben mit den Erscheinungen der Natur. Jede Idee verlangt eine gewisse Summe von Sinnlichkeit, um sich als poetischen Wert behaupten zu können. Die inneren Bedingungen der Idee bestimmen die glückliche Proportion, in welcher Idee und Sinnlichkeit in der poetischen Mischung auftreten müssen. Der Geist scheint das schaffende Prinzip in der Natur wie in der Kunst zu sein. Und wie er in der Natur die Materie nötig hat, um eine Idee zu verwirklichen, so auch der Dichter in seinen Schöpfungen. Aber weil es diesem an greifbarem Material fehlt, nimmt er dafür das innere Abbild des Konkreten, die Phantasieanschauungen und die Empfindungen. Erst aus dieser Verbindung entsteht die schöne Form der poetischen Idee, Erst das geistige Durchdrungensein der Natur verleiht der poetischen Schöpfung eine metaphysische Tiefe, die die höchste Stufe des Poetischen bedeutet.

9. Die verschiedenen Grade der Verkörperung des Gehalts.

Wir haben uns etwas länger bei dem Phantasiesehen und der Veranschaulichungsmöglichkeit in der Dichtung aufgehalten, weil von der Lösung, die man in der Poetik diesen Fragen gibt, zum größten Teil auch die Art und Weise abhängt, wie man die Verkörperung des Gehalts in der Dichtkunst aufzufassen und zu erklären hat: ob man nur eine sprachlich-geistige oder außerdem noch eine bedeutendere, phantasiemäßige Verkörperung des poetischen Gehalts annehmen muß. Wir meinen nun, daß die Anschaulichkeit in der philosophischen Lyrik, wie in der Dichtkunst überhaupt, nicht nur als eine Beziehung zum Sinnlichen und als eine Verdeutlichung und Verlebendigung des Gedankens anzusehen ist, sondern vielmehr als ein wirklich vorhandenes Schauen der Idee aus dem Konkreten, aus dem Erlebten. Freilich ist der Gedanke nicht voll und fertig in der Phantasieerscheinung gegeben, dennoch muß er da im Keime schon vorhanden sein. Die äußere Anschauung, die innerlich aufzunehmen und zu erleben ist, enthält schon einen leisen Hinweis darauf, die Vorahnung eines allgemeinen und dabei bestimmten Inhalts, ein gewisses, der philosophisch-poetischen Reflexion Entgegenkommendes.

Eine Dichtung kann in eine Reihe von Bildern zerfallen, die sich alle auf eine Grundanschauung beziehen. Der wahre Dichter geht von einer solchen totalen Anschauung aus. Sie entsteht in ihm anläßlich eines äußeren oder inneren Erlebnisses, wächst in ihm und wird immer greifbarer, bemächtigt sich seiner Seele ganz und schöpft aus seinen Erinnerungen und aus seinem Gefühlsleben alle ihr assimilierbaren Bilder und all den Gehalt, der damit in unmittelbarer Beziehung steht. Dieser seelische Gehalt muß sich so zu dem totalen Bild verhalten, als ob er sich daraus naturgemäß entfaltet hätte. Mit anderen Worten, das totale Bild muß den Gehalt verkörpern. Von diesem Vorgang ist schon einmal die Rede gewesen, nämlich da, wo wir über die Phantasieanschaulichkeit in der Dichtkunst gesprochen haben. Hier kommt es darauf an, alles zusammenzufassen und zu zeigen,

wie weit diese Verkörperung des Gefühlslebens, der poetischen Idee in der Gedankendichtung reicht. Wir können zwei Hauptfälle unterscheiden, je nachdem eine konkrete Grundanschauung in der Dichtung vorkommt oder nicht. Wo eine solche in Form einer Naturerscheinung, eines historischen Ereignisses oder irgend eines persönlichen, individuellen Erlebnisses vorhanden ist, da lassen sich wiederum zwei Fälle unterscheiden. Entweder ist der tiefe Gehalt in der Grundanschauung immanent vorhanden, sodaß sie für sich selbst und gleichzeitig für die darüber hinausweisende Idee spricht; oder auch der Dichter nimmt das Wort und sucht diesen bedeutenderen Gehalt aus dem Bild heraus zu entwickeln und zweckmäßig in einem bestimmten Lichte zu zeigen. Im ersteren Falle hat die höhere poetische Idee nur eine dunkle, unentwickelte und stimmungsmäßige Form, ist aber doch indirekt ausgesprochen und vollkommen verkörpert. Alle Dichtungen, die eine totale Verkörperung eines eigentlichen und gleichzeitig eines potentiellen Gehalts bringen, sind notwendig symbolische Dichtungen. Auch solche Momente in einer Dichtung, die aus inhaltsreichen Bildern und Beziehungen von Bildern bestehen und die, abgesehen davon, daß sie eine poetische Existenz für sich haben, auch auf eine ihr übergeordnete Realität hindeuten, sind im Grunde Verkörperung einer höheren Idee und als solche symbolische Einheiten. So tritt uns beispielsweise ein düsteres und packendes Phantasiegemälde in Leopardis „Nachtgesang eines Hirten in Asien“ entgegen, das uns, auch ohne irgend eine denkende Beziehung zu den übrigen Momenten des Stückes, in einigen finsteren und kräftigen Zügen die ganze Tragik des menschlichen Daseins vorführt, wie sie dem großen Pessimisten erscheint.

Ein schwacher Geist, die Blößen
Nur halb bedeckt von ärmlichem Gewande,
Mit drückend-schwerem Bündel auf dem Rücken,
Kommt über Berg' und Täler, .
Durch hohen Sand, Gestrüpp und Steingerölle,
Im Sturm, im Ungewitter und im Brande
Des Mittags und im Froste
Keucht er dahin, mühselig,
Setzt über Bäch' und Sümpfe,
Fällt und erhebt sich wieder, eilt nur mehr noch,
Eilt ohne Rast und Ruhe,
Zerfleischt und blutend, bis er endlich anlangt
Dort, wo der Weg sich wendet
Und mit dem Weg die schwere Mühsal endet.
Da nimmt ihn auf ein Abgrund —

(Übers. von Robert Hamerling).

Wir ersehen aus dem Bilde selbst, ohne die Vermittelung des Dichters, daß der Greis außer seiner Last die Last aller trägt, daß seine Wunden die Wunden des menschlichen Geschlechtes sind. Der immanente Gehalt hat einen Zug ins Allgemeine erfahren, der einem Maler nur schwer hätte gelingen können. Ein Maler könnte uns dies poetische Bild in einer Reihe von Bildern vorführen; allein aus der Nebeneinandersetzung derselben würden wir über das Individuelle nur schwerlich hinauskommen. Auch wenn er die allgemeine Bedeutung in dem gemeinsamen Titel der Bilder angegeben hätte, so würde er, was die Tragweite seiner Schöpfung betrifft, weit hinter der Leistung des Dichters zurückgeblieben sein. Die Erklärung dafür muß in der Eigenart der dichterischen Phantasie gesucht werden, ihrer relativen Verschiedenheit von dem sinnlichen Wahrnehmen nicht nur in bezug auf die Klarheit, Stärke und Individualisierung der Gebilde, sondern auch in anderen Beziehungen, die teils aus diesen Unterschieden, teils aus anderen herrühren. Die poetische Phantasie hat ihre eigenen Gesetze, die ihr ermöglichen, eine Summe von disparaten Zügen in ein einzelnes Individuum, in eine Handlung oder in eine Beschreibung zusammenzufassen. In dieser Beziehung hat der Dichter bedeutend mehr Freiheit als der Maler. Einerseits muß er sukzessiv verfahren, was in mancher Hinsicht ein Mangel ist; andererseits aber wird dieser sein Nachteil wettgemacht durch das Vermögen seiner Phantasie, die entlegensten Raum- und Zeitmomente auf ein Feld zusammenzubringen. Das ermöglicht seiner Kunst, z. B. in einigen Versen den Entwicklungsgang eines ganzen Lebens zu geben oder eine und dieselbe Seele in so vielen ähnlich wirkenden Umständen darzustellen, daß diese Wiederholungen von denselben Eindrücken das Ganze ins Hyperbolische, ins Allgemeine und mithin ins Symbolische rücken. Dazu aber trägt noch dies bei, daß der Dichter auch gedankliche Beziehungen zu seinen Bildern nimmt: Die Sprache hat, wie wir gesehen haben, einen Zug ins Allgemeine. Wenn der Dichter diesen Zug noch stärker betont, durch besondere Worte und Wendungen seinen Bildern einen einheitlichen, auf eine tiefere, überindividuelle und übersinnliche Bedeutung hinweisenden Charakter einprägt, so wird dadurch klar, wie er, immer innerhalb des Individuellen und des Konkreten bleibend, doch ein geistiges Zentrum zu bilden vermag, wohin alle Momente der Dichtung streben, um sich in Harmonie aufzulösen, und von wo aus sich ein weiter Ausblick auf Menschheit und Natur auftut.

Diese Art des Symbolischen, wie sie uns aus dem eben angeführten Fragment aus Leopardi entgegentritt, ist eine repräsentative Symbolik. Der Dichter schildert das Bild und die

Schicksale eines einzelnen Individuums und stellt es doch als Typus der ganzen Menschheit dar. Alfred de Vigny schildert in seinem „Moïse“ die innere Tragik eines bestimmten Helden der Menschheit und will dennoch damit das Lebensbild eines jeden Führers eines Volkes, eines jeden außerordentlichen Geistes geben.

Eine andere Art des Symbolischen in der Gedankendichtung wäre die objektive Symbolik. Der Dichter geht von einer äußeren Anschauung aus und fühlt sich stimmungsmäßig hinein, vertieft aber diese Naturstimmungen und bildet sie dergestalt weiter, daß sie der unmittelbare Ausdruck einer menschenähnlichen, geistigen Ordnung werden. Davon war die Rede schon in dem vorigen Abschnitt. In den Werken plastischer Dichter treten uns manchmal solche Stellen entgegen, wo es dem Verfasser gelungen ist, einen tiefgehenden Gehalt in harmonisch gemeißelten Formen festzuhalten, ohne ihn in irgend einer Art ausgedrückt zu haben, ja selbst ohne daß in seinem Gedicht irgend eine Wortvermittlung vorläge, die unsere Aufmerksamkeit auf das Geistige lenken soll. Es sind Stimmungs- und Gedankenoffenbarungen in einer rein sinnlichen Erscheinung. Für gewöhnlich aber ist es so, daß der Dichter sich nicht mit der rein malerischen Schilderung begnügt, sondern auch zu einer rein poetischen Verfahrungsweise greift, die mit dem objektiven Merkmal zugleich die Einfühlung in dasselbe gibt. So in dem Gedicht „Der römische Brunnen“ von Conrad Ferdinand Meyer:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rand,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede uimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

„Ich kenne kein zweites Gedicht“, schreibt Schellenberg, „in welchem eine gleiche Plastik läge. Könntest Du den Brunnen nicht aufzeichnen? Beachte gleich das erste Wort mit dem jähen Auftakt; Du siehst die Fontäne rasch in die Höhe zischen und wieder niedersprühen. Und nun jene Worte „sich verschleiernd“ und „wallend“. Das strömende Wasser rauscht mächtiger nach der Tiefe. Zuerst durchsichtig klar, dann im breiten Fall. Wie fühlt man in der letzten Halbzeile ein Gleichgewicht, eine gewisse monumentale Ruhe! Ich bewundere das Gedicht immer von neuem. Hier ist also unzweifelhaft die große Bildlichkeit der Worte, welche eine so nachhaltige Wirkung ausübt“ [1]). Aber die

[1]) E. L. Schellenberg, Gedanken über Lyrik, Ein Brief.

prachtvolle Erscheinung hat uns noch mehr zu sagen. Wir betrachten sie, innerlich befriedigt, und denken dabei an das menschliche Solidaritätsgefühl, an das harmonische Wechselwirken aller Kräfte der Natur, wie in Goethes Faust, wo der Weltgeist die Seele des Helden mit hohen Intuitionen erfüllt.

Hier wollen wir auch die allegorische Verkörperung des Gehalts nicht unerwähnt lassen. Sie hat manche Beziehungen zu der realen Symbolik, so wie diese in den letzten zwei Beispielen auftritt, dennoch darf sie mit dieser nicht verwechselt werden. Der Symboliker geht von einem äußeren Objekt oder von einer realen Lebenserfahrung aus und scheint nur die innere Bedeutung seines Gegenstandes ans Licht zu fördern, während der Allegoriker seine eigenen Ideen in erfundene Gestalten oder in willkürlich herbeigebrachte Beziehungen zwischen gewissen Gegenständen oder Wesen zu personifizieren sucht. Edmond de Haraucourt führt uns einen Greis vor, der mit einem Bündel Holz beladen ist und, unter dieser Last stark gebückt, heimkehrt. Da kommt eine Grille und verbirgt sich in seiner Last und zirpend begleitet sie ihn bis nach Hause. Diese bescheidene Melodie ist die Trösterin des schwer gebeugten Menschen. Sie gewinnt dadurch in der Dichtung eine höhere Bedeutung: sie wird uns die Musik, die Kunst, ja überhaupt alles Schöne, was unsere Leiden mildert und einen Zauber über das schwere menschliche Dasein verbreitet. Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Dichter einen ähnlichen Gedanken vor Augen gehabt hat. Und wenn er Manches dabei von sich selbst hinzugefügt hat, so ist dies das Recht des Dichters gewesen. Trotzdem ist das uns anschaulich Dargebotene sachlich möglich geblieben. Die Verwandlung des Gegebenen ins Symbolische geschieht hier also naturgemäß und organisch. Ganz anders ist es in der allegorischen Dichtung. Sie ist vielmehr die Übertragung eines Begriffs ins Äußere. Der Dichter geht von einer Idee aus und sucht für diese eine passende Einkleidung[1]). Wenn es ihm nun gelingt, hierfür einen wirklichen Gegenstand zu finden, so verliert dieser dann beinahe völlig seine eigentümliche Existenz und scheint nur von dem Geiste zu leben, den ihm der Dichter von außen einhaucht. Gewöhnlich aber sind die Allegorien abstrakte Figuren und wo sie reale Gegenstände und Wesen sind, dort treten sie in künstliche Beziehungen zu einander. Dennoch ist es nicht zu übersehen, daß es auch schöne, ja herrliche Allegorien gibt. Vor allem wäre an Schiller zu erinnern. Unter den modernen Dichtern ragen in dieser Beziehung der Engländer Kipling und der Russe Gorkij hervor, der letztere hauptsächlich durch seine inhaltschwere, naturwahre und schwungvolle Dichtung

[1]) Vergl. R. M. Werner, a. a. O. S. 308 ff.

„Der Falke und die Natter“. Diese beiden Wesen verkörpern den kühnen und bis zum Wahnsinn getriebenen Idealismus, und den plumpen, bequemen und egoistischen Materialismus. Dennoch sind alle die menschlichen Züge, die der Dichter diesen beiden Wesen verleiht in Übereinstimmung mit ihren Grundeigenschaften und Trieben, sodaß die Allegorie zu einem wahren Symbole wird.

Das Herauslesen der symbolischen Bedeutung ist nicht immer dem Leser überlassen, sondern der Dichter tut es des öfteren selbst. Das zeugt manchmal von dem geringeren Können des letzteren, sein Erlebnis bedeutend zu gestalten. In anderen Fällen aber hängt es mit der Natur des Erlebnisses zusammen, das sich nicht ohne das Dazwischentreten des Dichters symbolisch bearbeiten läßt. Solche Beispiele entwickelter Symbole finden wir bei allen Gedankendichtern. So das kleine Stück „Der Schmerz“ von Lenau:

Sie ließ sich überraschen
Von diesem Trauerwort,
Und ihre Tränen waschen
Die rote Schminke fort.

Das Leben täuscht uns lange,
Du zeigst, der Schminke baar,
Des Lebens welke Wange;
O Schmerz, wie bist du wahr.

Das Bild selbst enthält eine Stimmung, die der ihr nachfolgende Gedanke präzisiert und bestimmt. Es wäre uns aber unmöglich gewesen, und wenn wir noch so viel darüber gegrübelt hätten, denselben aus der Stimmung der ersten Strophe genau oder auch nur annähernd herauszulesen. Sobald wir aber die Interpretation des Dichters erfahren, entsteht in uns die Empfindung, als ob sein Gedanke der einzig mögliche wäre, den das Bild enthielt. Die beiden Strophen sind sichtbar symetrisch angelegt. Den Hauptvorstellungen der ersten: „Träne“, „Schminke“, entsprechen „Schmerz“ und „Schminke“ in der zweiten, die als Steigerung und Erweiterung jener zu verstehen sind. Die poetische Reflexion bleibt hier bis zu einem gewissen Grade anschaulich. Mit Ausnahme des letzten Verses stehen wir immer noch auf dem Boden des Bildlichen, bloß seine Bedeutung ist bestimmt und erhöht. Der letzte Vers ist als Conclusio zu betrachten, die sich aus der Identität der beiden Anschauungen, der einzelnen und der verallgemeinerten, notwendig und gefühlsmäßig ergibt. Hier haben wir also ein eigentümliches Beispiel der poetischen Generalisierung, die von dem einzelnen Fall direkt zu dem Schluß übergeht. Auf solchem sprunghaften, überraschenden Gedanken-

gang beruht das Intuitive und der Reiz des poetischen Schaffens und Genießens. Ein anderer Vorteil dieser Art des Herausschälens des Gedankens aus der Anschauung ist der, daß wir gewissermaßen sehen, wie der Dichter zu ihm gekommen ist. Wir glauben gewahr zu werden, wie ihm seine Idee gleichsam blitzartig durch Berührung mit der Außenwelt eingegeben worden ist. Wir nehmen, sozusagen, teil an diesem seinen Schaffen, was dem ästhetischen Genuß nicht wenig entgegenkommend und förderlich ist[1]).

Häufiger kommt der Fall vor, daß der Dichter statt durch ein neues allgemeineres Bild den geistigen Gehalt des Individuellen zu interpretieren, schlechtweg gedankenmäßig dabei vorgeht, um die symbolische Bedeutung des Angeschauten oder des Erlebten herauszuarbeiten. Dem Dichter scheint der Sinn, der in dem angeschauten oder erlebten Einzelfall schlummert, so wichtig, so „menschlich-bedeutungsvoll" zu sein, daß er es bei diesem keimartigen, dämmernden Zustand nicht sein Bewenden haben lassen will, sondern es für seine Aufgabe hält, diese Bedeutung so stark als möglich in den Vordergrund zu stellen und sie zu einem Prinzip des Lebens oder des Daseins zu erheben. Das berühmte Gedicht von Alfred de Vigny „La mort du loup" schließt mit folgenden, stark empfundenen, von einem stoischen Geist durchdrungenen Versen, die für das ganze Wesen des Dichters höchst bezeichnend sind:

Hélas! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes!
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux!
A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse.
— Ah! je t'ai bien compris, sauvage voyageur,
Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au coeur!
Il disait: „Si tu peux, fais que ton âme arrive,
A force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de stoique fierté,
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler".

Diese von Stolz erfüllten Verse enthalten kaum eine Anschauung. Sie beziehen sich aber auf das Bild des sterbenden Wolfes, ja

[1]) Vgl. Th. Meyer, a. a. O. S. 70 f.

sie sollen als ein Vermächtnis desselben gelten. Was sie klar, bestimmt, gedankenmäßig ausdrücken, ist schon im Bilde des verfolgten, zu Tode verwundeten und dennoch seinen Schmerz klaglos ertragenden wilden Tieres enthalten. Aus seinem Schweigen und seiner ganzen Haltung geht die vornehme Stimmung einer über Unrecht und Leiden erhabenen Seele hervor, die bei einem starken Willen und einer edlen Weltverachtung ihre Zuflucht sucht. Die sinnliche Grundanschauung enthält also im Keime die gedankenhaften und dabei höchst poetischen Schlußverse. Aber dessen werden wir erst ganz bewußt, wenn es der Dichter selbst in ein charakteristisches Licht rückt. Denn seine Gedanken sind nicht nur eine Übersetzung ins Menschliche und ins Klare der Phantasiestimmungen. Sie tragen im höchsten Grade zu der Verstärkung, ja sogar zu der Veranschaulichung derselben bei. Der Gedanke nimmt seine poetische Berechtigung von den Bildern und Stimmungen, aus denen er hervorgeht; sodann aber kann auch er auf dieselben zurückwirken, ihren geistigen Wert bedeutend erhöhen und sie unserem Bewußtsein näher rücken, sodaß wir sie längere Zeit oder intensiver erleben können. Idee und Sinnlichkeit stehen hier in einem so innigen Verhältnis, daß selbst in diesem Falle, wo der Gedanke stark betont und entwickelt ist, man bis zu einem gewissen Grade berechtigt ist von einer totalen Verkörperung des Gehalts zu reden. Die poetischen Gedanken sind in diesem Falle als Ausdruck und Fortbildung der objektiven Gefühle und Stimmungen zu betrachten.

Eine Stufe niedriger steht die Verkörperung der poetischen Idee da, wo Gedanke und Anschauung nicht in gegenständlicher, sondern in kausaler Beziehung stehen. Dieses kausale Verhältnis kann vielfach sein. Ich fasse ins Auge nur die Form, die in der Lyrik am häufigsten vorkommt, nämlich die Beziehung der Phantasieanschauungen zu den aus ihnen hervorgehenden teilnehmenden und zuständlichen Gefühlen. Der Dichter bringt Gefühle zum Ausdruck, die als Wirkung von geschilderten Phantasieanschauungen auftreten. Dann macht dies den Eindruck, als ob die Gefühle in den Phantasieanschauungen verkörpert wären. Wenn wir hier von teilnehmenden und zuständlichen Gefühlen reden, so bezieht sich dies nicht auf den Leser, sondern auf den Dichter und seine Figuren. Denn für den Leser sind auch die reaktiven Gefühle des Dichters oder der dichterischen Gestalten gegenständliche Gefühle.

Auch diese lyrisch-reaktiven Erregungen entstehen unmittelbar an den poetischen Bildern. Auch bei ihnen verharrt die Einheit zwischen Anschauung und Gehalt dergestalt, daß wir gewissermaßen auch hier von einer Verkörperung des poetischen Gedankens sprechen dürfen. Um Einsicht in die Art und Weise

zu gewinnen, wie verwachsen mit der Anschauung die lyrisch-zuständlichen Gefühle sein können, muß man zunächst verstehen, sich mit dem Dichter oder seinen Gestalten eins zu fühlen. Man muß z. B. im Stande sein, sich direkt in den Seelenzustand eines Faust oder eines Wagner zu versetzen. Die Stimmungen und die Gedanken, mit denen sich der nach den Gefilden seiner hohen Ahnen sehnende Faust dem herrlichen Untergang der Sonne folgt, kommen uns dann vor, als ob sie der unmittelbare geistige Ausdruck der allmählich verschwindenden und alles in Gold verklärenden Abendsonne sei:

Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt,
Dort eilt sie hin und fördert neues Leben.
O, daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu streben!

Mehr noch als von dem Vorteilen und dem Verschwinden der Abendsonne wird das Verlangen Fausts, vorwärts und hinauf zu dringen, von dem Anblick des hochschwebenden Adlers und vom Gesang der in dem blauen Himmel verlorenen Lerche erweckt und genährt. Zugleich mit diesem seinem Drange aber wird ihm das Bewußtsein offenbar, daß es dem Menschen nicht gegönnt ist, sein göttliches Streben zu verwirklichen. Götterähnlich durch diese seine Sehnsucht nach oben, bleibt er doch Wurm durch die Schwere der Materie, aus der sein Wesen zusammengeknetet ist.

Ach! Zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen.
Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt,
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt
Und über Flächen, über Seen
Der Kranich nach der Heimat strebt.

Hier fallen eingefühlte und zuständliche Gefühle beinahe zusammen. Die leidenschaftlichen Äußerungen seiner Sehnsucht bewegen sich in der Richtung der objektiven Vorstellungen und Stimmungen, die in die Landschaft und ihre lebendigen Bestandteile eingeführt werden. Hier scheinen uns auch die reaktiven Gefühle Fausts gewissermaßen aus den Naturvorgängen entgegenzuwehen. Um dies zu erkennen, muß es der Leser verstehen, sich in den Zustand Fausts hineinzuversetzen. Sonst wird er über Fausts Gefühlsergüsse die Achsel zucken und vielleicht

Wagner recht geben, der nichts in sich von den tiefen Erregungen seines Magisters der Natur gegenüber spürt:

Ich hatte selbst oft grillenhafte Stunden,
Doch solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden.
Man sieht sich leicht an Wald und Feldern satt.
Des Vogels Fittich werd' ich nie beneiden!

Auch aus einem anderen Grunde scheinen die zuständlichen Gefühle in einer äußeren Erscheinung vorhanden zu sein, weil sehr oft die Stimmungen und die Gefühle, die aus der Natur heraus zu uns sprechen, nichts anders sind als die Projektion unseres eigenen Seelenzustandes. Die Projektion müssen wir aber von der stimmungsymbolischen Einfühlung unterscheiden. Auch bei der letzteren sind es unsere eigenen Stimmungen, die wir mehr oder weniger unbewußt als dunkle, menschenähnliche Regungen der Natur erleben. Aber hier vollzieht es sich so, daß die objektiven Formen und Bewegungen selbst uns zur Einfühlung eines gewissen seelischen Gehaltes führen. Bei dem oben erwähnten Projektionsfall aber ist es nicht sowohl das Äußere als das Innere, daß den Anstoß zur Einfühlung gibt. Es sind meine eigenen Affekte, die sich über die umgebende Natur ausbreiten und die dieselbe in die Farbe meines seelischen Zustandes tauchen. Aber die Natur wirft sie zurück und es ist, als ob mir meine eigenen zuständlichen Gefühle aus ihr entgegenkämen. Wir haben also hier mit einer Hineinfühlung im engsten Sinne des Wortes zu tun, darum fallen hier gegenständliche und zuständliche Gefühle zusammen. Wir brauchen nur darauf hinzuweisen, mit wie verschiedenen Augen Faust und Mephisto die ländliche Landschaft auf dem Wege zum Brocken sehen. Aus der Natur scheint Faust die allbelebende und ewigschaffende Frühlingskraft entgegenzuwehen, eben weil er sich munter und frisch fühlt. Mephisto dagegen ist die Gegend höchst unsympathisch. Er möchte sich so bald wie möglich auf dem Gipfel zwischen Hexen und Teufeln befinden; darum gesteht er Faust gegenüber, der von einer Frühlingsbegeisterung erfüllt ist, er spüre nichts von seinen beseligenden Eindrücken:

Fürwahr, ich spüre nichts davon.
Mir ist es winterlich im Leibe;
Ich wünschte Schnee und Frost auf meiner Bahn,
Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe
Des roten Monds mit später Glut heran
Und leuchtet schlecht.

Aus dem, was einer in der Natur sieht und aus der Art und Weise wie er es sieht, schließen wir unmittelbar auf seine vor-

übergehenden oder dauernden seelischen Stimmungen und Dispositionen. Mit anderen Worten, die von ihnen geschilderten Naturgegenstände oder Vorgänge werden für ihre eigenen inneren Zustände anschaulich.

Und dabei müssen wir noch Folgendes im Auge haben. Manche lyrisch-zuständlichen Gefühle wie Liebe, Sehnsucht, Trauer warten nicht auf die Gegenwart ihres Gegenstandes, um erweckt und genährt zu werden. Im Gegenteil, sie nehmen sogar in der Abwesenheit desselben zu, sie entzünden die ganze Seele und malen ihr z. B. die Züge des heiß herbeigesehnten Wesens oder die Auen und die Gebirge der fernen Heimat vor ... Die lyrisch-zuständlichen Gefühle wirken, wenn sie einen gewissen Grad von Stärke erreicht haben, anregend auf die Einbildungskraft und rufen gewisse Bilder hervor, die sich manchmal bis zu Hallucinationen steigern können. Es soll hier erwähnt werden die Stelle aus Faust, wo Gretchens Sehnsucht ihr die Züge des von ihr geliebten Mannes hervorzaubert oder die nach dem Tode seiner Geliebten geschriebene Canzone von Petrarca, wo seine Einbildungskraft, von Sehnsucht und Schmerz bewegt, nicht loskommen kann von der Ortschaft, wo er die Teuere zum ersten Mal gesehen. Die Gefühle gehen hier also den Phantasieanschauungen voraus. Das Aufleuchen der letzteren zeugt von dem Vorhandensein der ersteren. Jene sind also das Zeichen, der Ausdruck und die Verkörperung dieser. Gefühl und Anschauung sind hier im kausalen Verhältnis, oder genauer, sie stehen in Wechselwirkung; denn, wenn auch die Liebe oder die sehnsuchtsvolle Erregung das Bild hervorruft, so wirkt dieses auch auf die Gefühle und Vorstellungen zurück, verstärkt sie und macht sie sozusagen handgreiflich. In diesem Sinne, glauben wir, ist es erlaubt von der Veranschaulichung der zuständlichen Gefühle zu sprechen. Zu diesem Zwecke aber muß der Leser sich in die Grundstimmung des Dichters oder der dichterischen Gestalten hineinversetzen können. Ohne dies kann er die innere Notwendigkeit, die in der Dichtung Gefühls- und Phantasiegebilde verbindet, nicht unmittelbar begreifen und erleben.

In noch schwächerem Grade kann da von einer Verkörperung des Gehalts die Rede sein, wo die Grundanschauung oder das Grunderlebnis dem Dichter nur einen Anlaß zum Reflektieren gibt. Wir begreifen wohl, wie der Dichter zu seinem Gedanken kommt. Dieser Gedanke aber ist nicht von vornherein in der Grundanschauung enthalten. Dies ist der Fall mit den Ideen, welchen Shelley meisterhaft in der Conclusio seiner „Sensitive“ Ausdruck verleiht. Die Idee ist als ein geistiger Zusatz des Dichters zu betrachten, als ein durch einen äußeren Anstoß herbeigeführtes Sinnen und Weiterbilden an einer in der Phantasie

konkret aufgefaßten Erscheinung. Nur ist die Berührung mit derselben noch nicht verloren, weil die Reflexion sich immer in der Richtung der Grundanschauung bewegt.

Nicht selten knüpft Heine das Seelische seiner Dichtung an das Objektive bloß assoziativ. Wir nehmen hier dies Wort in der Bedeutung, daß die Idee in einer mehr losen Beziehung zu dem Konkreten steht[1]). Sie ist nicht aus dem Bilde herausgewachsen und ihm vorgebildet. Statt einer objektiven Notwendigkeit tritt ein mehr oder weniger subjektives Anknüpfen des Innerlichen an das Äußere, der Idee an die Phantasieanschauung. Dieser Übergang wird vermittelt durch ein gemeinsames Merkmal der beiden Momente, durch ein Erfahrungs- oder historisches Wissen, das den Gedanken des Dichters einen Anstoß und eine bestimmte Richtung gibt. Das vermittelnde Glied muß auch in diesem Falle sichtbar, einleuchtend auch für den Leser oder Hörer sein. Der weitere Fortschritt des Gedankens erfolgt allerdings unter dem Einfluß der subjektiven Psychologie des Dichters. Es hängt dabei ganz und gar von der Kunst desselben ab, daß diese seine subjektive Verfahrungsweise nicht in ein willkürliches und sinnloses Spiel ausarte, dem der Leser nicht folgen und innerlich nicht zustimmen kann. Wir können wohl begreifen, wie Heine in seinen „Götter Griechenlands" von der Betrachtung der großen Wolkenblöcke zu den prächtigen Gestalten der Olympier übergeht und wie er dieselben in den Wolkengebilden zu schauen wähnt. Das schimmernde Weiß und das Glänzen der letzteren hat ihn an den Glanz und die Pracht des griechischen Marmors erinnert, und dies hat ihn unmittelbar in die Zeiten hellenischer Kunst, in die Zeiten der Statuen und Mythen versetzt. Auch das gespensterhafte und ruhelose Umherirren der Wolken ruft in ihm die Erinnerung an die entthronten und jetzt heimatlosen Götter wach. Objektiv ist in dem Bilde nichts mehr enthalten, es sei denn hie und da ein vereinzelter Zug, den er bei dem wundervollen Skizzieren der Olympiergestalten gebraucht. Das meiste, was er an Gedanken und Schilderungen bringt, liegt dem Grundbilde fern und taucht bloß assoziativ in der Seele des Dichters auf. Die objektive Notwendigkeit beim Herausspinnen des Gedankens aus dem Bilde fällt aus und wird durch ein subjektives Spiel glänzender Einfälle abgelöst. Das will aber keinen Tadel bedeuten. Die Zeichnung der Göttergestalten ist so sicher und anschaulich, der Rhythmus des Gefühls so gut eingehalten und die Gedanken so

[1]) Es handelt sich um Vorstellungen, „die nicht aus der Natur der in Frage stehenden Sache entspringen, sondern anderswoher, gleichsam von seitwärts, mehr äußerlich also, hinzugefügt werden". (Volkelt, a. a. O, S. 237—8).

einfach und doch so lebendig und menschlich wahr ausgedrückt, daß wir all das Willkürliche, Unwahrscheinliche, Zerrissene dabei vergessen und uns dem Zuge der dichterischen Stimmung und Laune gänzlich überlassen. Auch in solchen Fällen finden wir also zwei Momente: ein sinnliches und ein geistiges, nur in einem loseren Verhältnis, als es bis jetzt der Fall war. Der Übergang von dem einen zu dem anderen Faktor wird selbstverständlich auch hier (natürlich nur in den echten Dichtungen) nicht ganz zufällig und gesetzlos sein. Die Möglichkeit der assoziativen Verbindung ist begrenzt und die Grenze ist zunächst mit dem geistigen Gehalt der sinnlichen Grundlage gegeben. Wer über diesen realen Besitz hinausgeht und seine Ideenassoziationen zu weit schweifen läßt, gleicht einem Untergrundbesitzer, der aus seinem Boden mehr herauszubekommen trachtet, als dieser wirklich enthält. Es gibt Bilder und Anschauungen, die reich an Anknüpfungspunkten und lebendigem Gehalt sind. Andere hingegen bieten nur sehr spärliche Hinweise über sich selbst hinaus. Auf alle Fälle ist das Überschreiten dieser sachlichen Grenze für die poetische Wahrheit der Idee gefährlich. Wer über diese gebotene Linie hinausgehen will, muß wenigstens dafür Sorge tragen, daß der Kreis der Vorstellungen, in dem er sich bewegt, den realen Kern der Dichtung umschwebe und umhülle wie der Duft den Kelch der duftenden Blume. Wie schon gesagt, soll die Aneinanderknüpfung der Bilder und der Gedanken nicht nach einer allzu subjektiven, sondern nach einer allgemein menschlichen Psychologie erfolgen.

Endlich kann der Fall eintreten, wo eine konkrete Grundanschauung oder ein besonderes, bestimmtes Erlebnis fehlt. Es bleibt nur ein Erleben des allgemeinen Gedankens übrig, und dies ist das, was uns der Dichter vorführt. An solchen rein philosophischen Dichtungen bewährt sich das Wort, das Hebbel über Schiller ausgesprochen hat, er habe nur „Gefühl für Gedanken“. Der Dichter scheint die bunte Welt der Erscheinungen, den festen, sicheren Boden der Wirklichkeit völlig verlassen zu haben und nur dem übersinnlichen Spiel seiner Ideen zu folgen. Er bewegt sich in einer verhältnismäßig schattenhaften, welt- und poesieentrückten Region, was besondere Schwierigkeiten sowohl für die Ausgestaltung seiner Dichtungen als für das Verständnis und Genießen derselben mit sich bringen kann. Hier kann überhaupt nicht von Veranschaulichung des Gehalts in dem engen Sinne des Worts, sondern nur von einer sprachlichen Verkörperung desselben die Rede sein. Freilich muß auch hier der Dichter danach streben, seine abstrakten Gedanken möglichst anschaulich zu machen, durch Epitheta, Vergleichungen und dergleichen mehr. Was wir dabei vermissen, ist ein gewisses Stück

Natur, ein intimer Lebenswinkel, ein konkreter Hintergrund, aus dem sich die poetische Idee nach der dunklen Logik des menschlichen Schauens und Fühlens entwickeln läßt.

Aber wir können uns auch in die eigentliche philosophische Dichtung wie in ein Stück Natur oder in die Phantasiegebilde einfühlen. Auch hier spielen die Bewegungsempfindungen eine vermittelnde Rolle. Die Gedanken, die der echte Dichter uns vorträgt, stehen einander nicht schlechtweg gleichgültig gegenüber. Sie sind im steten Werden und Entstehen und stehen unter einander in lebhafter Wechselwirkung. Dies alles ist gewiß nur ein geliehenes Leben, eine Zutat, die wir in die gedanklichen Gebilde, wie in die phantasiemäßigen Anschauungen hineinlegen — eine instinktive Anthropomorphisierung der Ideen. Diese Lebendigkeit und Beweglichkeit der Gedanken löst in uns gewisse motorische Empfindungen aus, die sich dem inneren Rhythmus mitteilen. Vermöge der Analogie dieser Bewegungen mit anderen, die als Ausdruck gewisser Stimmungen und Gefühle dienen, rufen sie in uns seelische Erregungen hervor, die diesen letztgenannten verwandt sind. Diese Einfühlung wird dadurch erleichtert und erhöht, daß der Dichter seine Ideen geradezu personifiziert und sie wie natürliche Kräfte wirken, schaffen oder zerstören — oder wie menschliche Seelen fühlen, die Oberhand gewinnen oder zu Grunde gehen läßt.

Aber es gibt auch ein unmittelbares Einfühlen in den Gedanken. Aus dem Grundton, mit dem der Dichter das Ganze behandelt, fühlt man, wie tief ihm seine Ideenwelt, in der er lebt und webt, am Herzen liegt. Er liebt sie innig und bedauert tief, wenn sie zugrunde geht. Er verhält sich zu seinen Gedanken und Idealen wie zu wirklichen Freunden oder anderen teuren Wesen. Dieses innige Verhältnis zu seiner Ideenwelt hat etwas Ansteckendes, es teilt sich uns unmittelbar mit; und es kann geschehen, daß wir diese philosophische Sehnsucht und Trauer des Dichters auf unser inneres Leben beziehen, sodaß in uns neben der eigentlichen Bedeutung der dichterischen Worte eine menschlichere, tiefere, viel intimere rege wird. Einen solchen Eindruck machen z. B. auf uns „Die Ideale“ Schillers. Die Liebe, das Glück, der Ruhm, die Wahrheit scheinen uns keineswegs abstrakte Wesenheiten zu sein, ja wir halten sie in diesem Stück überhaupt nicht für Allegorien. Vielmehr muten sie uns als wirkliche Personen an, die mit dem Dichter zunächst in der innigsten Freundschaft gestanden haben und dann „treulos“ von ihm abgefallen sind. Auch kann der Dichter selbst, wie an mancher Stelle dieser Dichtung, das Abstrakte zu Gefühlsverähnlichung bringen und außerdem auch die anderen Mittel anwenden, die unsere Einfühlung in das Abstrakte so sehr wie möglich erleichtern und

verstärken. Das Wesentliche dabei bleibt die Verinnerlichung der Ideen.

Also überall hat sich uns das erwiesen, was wir von vornherein als das höchste Gesetz für den Gedankendichter angenommen haben: Den Weg zur Seele finden, weil er der Natur seines Stoffes entsprechend sich etwas fern von dieser Seele befindet. Nur selten aber kann er diesen Mittelpunkt des inneren Lebens unmittelbar erreichen. Er wird meist auf Umwegen hinkommen. Aber sein Weg ist darum nicht minder ansprechend, weil er mitten durch die Schönheiten der Welt führt. Wenn wir alles dies in einer Formel zusammenfassen wollen, so kann sie so lauten: Durch Leben und Natur — zur Seele.

Literatur.

Johannes Volkelt. System der Ästhetik. Erster Band München 1905. Zweiter Band München 1910.

Johannes Volkelt. Zwischen Dichtung und Philosophie, München 1908.

Schiller. Ueber naive und sentimentale Dichtung. (Cotta'sche Bibliothek der Weltliteratur — Schiller Bd. 15).

Schiller und Goethe. Briefwechsel. Herausgegeben von Philipp Stein, 3 Bände, Leipzig (Reclam).

Fr. Hebbels Tagebücher. 4 Bände, herausgegeben von R. M. Werner.

M. Carriere. Die Poesie, 2. Auflage, 1884.

Richard Maria Werner. Lyrik und Lyriker, Hamburg und Leipzig 1890.

Theodor A. Meyer. Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.

Hegels Werke. Zehnter Band, Erste Abteilung, zweite Auflage, Berlin 1842. — Dritte Abteilung, zweite Auflage, Berlin 1843. Verlag von Duncker und Humblot.

Fr. Theodor Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Teil, Zweiter Abschnitt, Fünftes Heft. Stuttgart 1857.

Kuno Fischer. Schiller-Schriften. Erste Reihe. Heidelberg 1891.

Hermann Hettner. Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. 4 Bände. Fünfte Auflage, Braunschweig 1909.

Karl Berger. Schiller. Zwei Bände. Fünfte Auflage. München 1911.

Richard M. Meyer. Goethe. 2 Bände, Dritte Auflage. Berlin 1905.

Benedetto Croce. Ästhetik als Wiss. des Ausdrucks und allgem. Linguistik. Übers. von Karl Federn, Leipzig 1905.

G. Brandes. Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Übersetzt und eingeleitet von Adolf Strodtmann, B. Rudow, A. v. d. Ainden, sechs Bände, Berlin 1906.

H. Taine. Histoire de la littérature anglaise. Paris 1863.

M. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Huitième Édition, Paris 1909 (Félix Alcan).

F. Brunetière. L'évolution de la poésie lyrique en France au 19 ème siècle.

Marc Citoleux. La poésie philosophique au XIXe siècle, Mme Ackermann. Paris 1906. (Plon-Nourrit et Cie.)

Shelley. A Defense of Poetry, Edited by Albert S. Gook, Boston 1891.

Edmund Gosse. Modern English Literature. London mcmvi

Karl Engelhard. Friedrich Hebbel als Lyriker. Leipzig 1907.

E. L. Schellenberg. Gedanken über Lyrik. Im Xenien-Verlag zu Leipzig 1910.

3 0112 062297061

Lebensgang.

Ich, Panait Stanciov-Cerna, bin am 26. August 1881 als Sohn des Lehrers Panait Stanciov und seiner Frau Maria in Cerna (Rumänien) geboren und bin griechisch-katholischer Konfession.

Die Bürgerschule besuchte ich in Cerna und das Lyzeum in Braila, wo ich am 30. Juni 1909 die Reifeprüfung bestand. Darauf studierte ich an der Universität Bukarest Philosophie und erwarb am 1. Juni 1906 den Lizentiatsgrad. In Deutschland besuchte ich Sommer 1908 die Universität Heidelberg, dann von 1908/9—1910 vier Semester lang die Universität Berlin und oblag hier dem Studium der deutschen und englischen Literatur und der Philosophie. Vom Winter-Semester 1910/11 bis Sommer-Semester 1912 hörte ich in Leipzig hauptsächlich die Vorlesungen der Herren Prof. Förster, Köster, Spranger, Stieda, Volkelt, Wundt.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu tiefem Danke verpflichtet, in erster Linie aber dem Herrn Geheimrat Prof. Dr. J. Volkelt für die vielen geistigen Anregungen, die er mir zu teil werden ließ.